

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO**

Renata Corbetta Tavares

**A TRADUÇÃO DE *LOLITA* DE ROMANCE PARA ROTEIRO  
CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DA  
RETEXTUALIZAÇÃO DA TEMÁTICA TABU PRESENTE NA  
OBRA DE VLADIMIR NABOKOV**

Florianópolis  
2016



**RENATA CORBETTA TAVARES**

**A TRADUÇÃO DE *LOLITA* DE ROMANCE PARA ROTEIRO  
CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DA  
RETEXTUALIZAÇÃO DA TEMÁTICA TABU PRESENTE NA  
OBRA DE VLADIMIR NABOKOV**

Dissertação de Mestrado submetida ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Tradução da Universidade  
Federal de Santa Catarina para a  
obtenção do Grau de Mestra em Estudos  
da Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Karine Simoni  
Co-orientador: Prof. Dr. Pedro Heliodoro  
de Moraes Branco Tavares

Florianópolis, 29 de julho de 2016.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

TAVARES, RENATA CORBETTA

A TRADUÇÃO DE LOLITA DE ROMANCE PARA ROTEIRO  
CINEMATOGRAFICO: : UMA ANÁLISE DA RETEXTUALIZAÇÃO DA  
TEMÁTICA TABU PRESENTE NA OBRA DE VLADIMIR NABOKOV /  
RENATA CORBETTA TAVARES ; orientadora, Karine Simoni ;  
coorientador, Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares. -  
Florianópolis, SC, 2016.  
144 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação Multidisciplinar em Saúde.

Inclui referências

1. Saúde. 2. Tradução. 3. Funcionalismo. 4. Roteiro  
cinematográfico. 5. Lolita. I. Simoni, Karine . II.  
Tavares, Pedro Heliodoro de Moraes Branco . III.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação Multidisciplinar em Saúde. IV. Título.

RENATA CORBETTA TAVARES

**A TRADUÇÃO DE *LOLITA* DE ROMANCE PARA ROTEIRO  
CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DA  
RETEXTUALIZAÇÃO DA TEMÁTICA TABU PRESENTE NA  
OBRA DE VLADIMIR NABOKOV**

Essa Dissertação foi julgada pela banca examinadora e aprovada para a obtenção do título de “Mestra em Estudos da Tradução” na sua forma final pelo curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – PGET/UFSC.

Florianópolis, 29 de julho de 2016.

---

Profa. Dra. Andréia Guerini  
Coordenadora da PGET

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Andréia Guerini  
Presidente (PGET/UFSC)

---

Prof. Dr. Pedro de Souza  
(UFSC)

---

Profa. Dra. Karine Simoni  
Orientadora (PGET/UFSC)

---

Profa. Dra. Maria José  
Damiani Costa  
(PGET/UFSC)

---

Prof. Dr. Pedro Heliodoro de  
Moraes Branco Tavares  
Co-orientador (USP)

---

Profa. Dra. Meta Elisabeth  
Zipser  
(PGET/USFC).



## AGRADECIMENTOS

Ao meu querido pai, por tornar seus os meus sonhos e pelo constante incentivo neste projeto desafiador e em tantos outro ao longo da minha história.

Às minhas QUERIDAS mãe e Guga, que são apenas indispensáveis na minha vida!

Ao Thomas, *light of my life, fire of my loins. My sin, my soul.* Pela eterna paciência e pelo amor diligente.

Ao professor Dr. Pedro Heliodoro Tavares, por me proporcionar a oportunidade de contato com um novo mundo com o qual me vejo encantada.

À professora Dra. Karine Simoni, por tornar possível um sonho.

À professora Dra. Meta Elisabeth Zipser, por me abrir os olhos para a fantástica perspectiva do funcionalismo, pela amizade e carinho.

Ao grupo de orientandos da professora Meta, que me acolheu em seu meio e me proporcionou importantes *insights*.

Ao Sr. Carlos Fernando Santos, pelos sustos, descontração e pela constante ajuda.

Muito obrigada!!!





*Lolita, light of my life, fire of my loins.  
My sin, my soul. Lo-lee-ta:  
the tip of the tongue taking a trip  
of three steps down the palate to tap,  
at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.  
(Vladimir Nabokov)*



## RESUMO

A presente dissertação consiste em uma reflexão sobre o processo tradutório realizado por Nabokov ao transpor seu romance *Lolita* para roteiro cinematográfico. É proposta uma análise de tal processo com vistas a identificar de que maneira o autor/tradutor aborda o tema central da trama: o polêmico envolvimento sexual e amoroso de um homem adulto com sua enteada pré-adolescente. Tal análise se sustenta no enfoque funcionalista dos estudos da tradução, em especial nas contribuições de Christiane Nord (1991) sobre seu modelo de análise textual voltada para a tradução. A partir do estudo realizado é possível concluir que o tema tabu da trama de *Lolita* é abordado através de dois viéses centrais na retextualização para roteiro fílmico produzida por Nabokov: o enfoque dos marcadores semióticos (particular ao contexto do texto-meta) e a produção de diálogos a partir de extratos literais do romance. Ademais, são identificadas como escolhas tradutórias na retextualização uma atenuação discreta do caráter controverso do relacionamento entre as personagens Humbert e Lolita e uma estratégia no sentido de tornar a personagem de H.H. mais identificável ao público.

**Palavras-chave:** Tradução. Funcionalismo. Roteiro cinematográfico. Lolita.



## **ABSTRACT**

The present dissertation consists in an examination of the translation process accomplished by Nabokov: the transposition of his novel *Lolita* to screenplay format. Aiming to identify how the author/translator approaches the central theme of the plot - the controversial relationship of a grown man and his teen-age step daughter - an analysis of such process is presented. Such analysis is based on the functionalist approach to translation studies, specially on the contributions of Christiane Nord (1991) with her model of text analysis in translation. Based on the study carried out in this dissertation it is possible to conclude that the controversial theme of *Lolita's* plot is approached through two main biases in Nabokov's retextualization to screenplay: the focus on semiotic elements in the written text (a peculiar aspect of the target text), and the production of dialogues by using literal extracts of the novel. Furthermore a discreet mitigation of the controversial nature of the relationship between Humbert and Lolita's characters, and a strategy towards making H.H.'s character more relatable to the public are identified as translation choices in the retextualization.

**Key-words:** Translation. Functionalism. Screenplay. *Lolita*.



## SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO .....	15
CAPÍTULO 2: A OBRA E SEU CONTEXTO .....	21
2.1 AUTOR, TRADUTOR, RUSSO, “ÉMIGRÉ”: QUEM FOI VLADIMIR NABOKOV? .....	21
2.2 O ENREDO E SUAS VERSÕES .....	32
2.3 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO .....	36
2.4 REPERCUSSÃO DA OBRA .....	45
2.5 <i>LOLITA</i> E O CINEMA .....	51
2.5.1 Hollywood e a Guerra Fria .....	54
2.5.2 O diretor Stanley Kubrick .....	58
CAPÍTULO 3: A TEORIA FUNCIONALISTA E O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO .....	63
3.1 FUNCIONALISMO .....	63
3.1.1 Retextualização como tradução .....	69
3.1.2 Gêneros textuais .....	73
CAPÍTULO 4: DE ROMANCE PARA ROTEIRO .....	83
4.1 O NARRADOR: HUMBERT LITERÁRIO E HUMBERT DO CINEMA .....	83
4.1.1 A humanização do controverso Humbert .....	84
4.1.2 A voz do narrador .....	88
4.1.3 Humbert narrador do romance .....	90
4.2 ESCOLHAS NA TRADUÇÃO DE <i>LOLITA</i> : ASPECTOS INTRA E EXTRATEXTUAIS .....	93
4.2.1 A alteração do canal e seus desdobramentos .....	112
4.2.2 Os efeitos alcançados com a tradução de Nabokov .....	132
CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	135
REFERÊNCIAS .....	139







## CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

Ao discorrer sobre o tema “tradução” no âmbito do senso comum, muito frequentemente ocorre a associação de tal fenômeno à noção de “trânsito, transposição entre idiomas”. Contudo, é digno de nota que tal processo é muito mais amplo e rico do que o mero traslado entre línguas, podendo designar também a tradução dentro de um mesmo idioma, o processo desempenhado quando a transposição se dá entre diferentes meios (por exemplo, de texto escrito para a dança, da música para a escrita etc.), ou ainda, diferentes organizações entre essas modalidades

No âmbito acadêmico, é vasta a produção científica sobre o processo tradutório abordado sob o prisma caracterizado como *interlingual*, ou seja, a tradução de uma língua para outra (JAKOBSON, 2012). No entanto, busca-se com o presente trabalho, ultrapassar a noção mais frequente de “tradução”, sem contudo questionar sua validade. Neste sentido, esta dissertação orienta-se com vistas a analisar uma tradução que compreende diferentes organizações entre as modalidades *intratextual* e *intersemiótica*.

A tradução do romance *Lolita* para um roteiro fílmico, objeto desta dissertação é por mim considerada como um caso que “hibridiza” duas das modalidades de tradução classicamente descritas por Jakobson (2012) devido à natureza do próprio texto-meta. Tratando-se de um processo tradutório que compreende a transposição de um texto-fonte escrito (romance) para um texto-meta igualmente escrito (roteiro), meu objeto de trabalho poderia ser inicialmente considerado como uma tradução intralingual, também denominada “reformulação” (JAKOBSON, 2012). Contudo, a própria natureza do gênero textual roteiro implica uma característica material que transcende à mera escrita, visto que este texto comporta uma passagem pela língua mediada por remissão a outros signos, que indicam o apoio do material escrito configurado pelo roteiro, em aspectos semióticos. Dessa forma, o estatuto do roteiro enquanto texto escrito se apoia na semiótica, de modo que relevar esta

interação me parece impossível em uma análise na qual o texto-meta é um roteiro cinematográfico.

Assim, para a presente pesquisa, parto do pressuposto de que o texto-meta do processo tradutório aqui analisado caracteriza-se pela evocação de imagens e sons marcados verbalmente e, por este motivo, deverá ser analisado para além do nível da língua. Considero a importância de, em alguns momentos, remeter o texto-base (romance) e o texto-meta (roteiro) àquilo que me parece configurar o propósito final de tal processo tradutório: a produção e filmagem de um longa-metragem.

Ao considerar a tradução de um romance para roteiro cinematográfico como uma textualidade mesclada por aspectos linguísticos e semióticos, parto também da perspectiva de que o processo tradutório (seja ele de qualquer modalidade) consiste em uma *retextualização*. Tal perspectiva se assenta sobre o próprio conceito de retextualização como "produção de um novo texto a partir de um ou mais textos-base" (MATENCIO, 2003, p.1).

É digno de nota que a retextualização engloba o contexto de produção e recepção textuais no processo de comunicação. Nesse sentido, ao ser vislumbrada enquanto processo de retextualização, a tradução de *Lolita* de romance para roteiro implica na consideração de fatores para além da língua, como o propósito norteador de tal processo, o contexto cultural e histórico de produção e recepção dos textos-fonte e meta, o perfil dos receptores de tais textos, etc.

O texto-fonte desta pesquisa, consiste em um romance escrito por Vladimir Nabokov, em 1955. A edição de trabalho utilizada para esta dissertação corresponde à publicação em inglês pela Penguin Books em 1995, com comentários elaborados pelo professor Alfred Appel Jr., grande pesquisador das obras do autor russo e ele mesmo autor de alguns livros relevantes sobre os trabalhos de Nabokov. A escolha deu-se pelo fato de a edição de *Lolita* comentada por Appel Jr. figurar largamente como referência nos documentos pesquisados sobre a obra, bem como contar com informações adicionais sobre o texto-base. A tradução adotada para esta dissertação

corresponde ao roteiro cinematográfico escrito pelo próprio autor, em 1960 a pedido da MGM Studios e do diretor Stanley Kubrick.

*Lolita* é um romance de grande popularidade em todo o mundo: traduzido para mais de dez idiomas, conta com três traduções apenas para o português. Tamanho seu sucesso e sua repercussão, *Lolita* pode ser compreendida como uma obra de grande riqueza tradutória, visto que, além das traduções para diferentes idiomas já referidas, o romance foi alvo de adaptações para o cinema, ópera, música etc., além de haver sido transformado em roteiro cinematográfico por seu próprio autor.

O desejo de trabalhar com uma obra tão largamente disseminada se justifica especificamente pelo fascínio exercido pelo romance: é bastante intrigante que se mantenha ao longo de tantos anos o interesse em recontar uma história bastante conhecida transformando-a, renovando-a e adaptando-a a diferentes contextos, culturas e meios. A escolha por *Lolita* sustenta-se no sucesso da obra e em sua constante capacidade de manter-se atual, visto que seu tema central configura-se, de certo modo, como patrimônio da cultura ocidental, sendo constantemente atualizado na mídia com novas roupagens (músicas, moda, cinema, televisão etc.).

Tendo como base o romance célebre de Nabokov, afigurou-se inicialmente a possibilidade de abordagem do material sob o prisma da tradução em diferentes modalidades, dado que o material se apresenta em diferentes traduções em larga escala. Contudo, a abordagem da tradução de romance para roteiro foi eleita como objeto de estudo por alguns motivos a serem listados a seguir.

Ao longo das pesquisas realizadas no âmbito do mestrado, me foi possível constatar a ocorrência da contribuição integral de Nabokov na produção de um roteiro para a versão cinematográfica de *Lolita* dirigida por Stanley Kubrick em 1962. Foi ainda verificado que, embora nos créditos o roteiro do filme seja assinado pelo autor russo, muito pouco da versão original de Nabokov foi mantida pelo diretor na filmagem do longa-metragem, de modo que Kubrick foi responsável por "co-escrever" o roteiro utilizado no filme. Tais achados contribuíram para a elaboração de um problema de pesquisa que englobasse o processo tradutório de romance para roteiro cinematográfico,

visto que, de posse de tais informações desponta a curiosidade: haveria sido o roteiro de Nabokov parcialmente rejeitado por problemas tradutórios ou de outra ordem?

Destarte, a presente dissertação visa investigar a questão da mudança de gênero enquanto engendrador do processo tradutório de *Lolita* (ao ser transposto de romance para roteiro fílmico), respondendo à seguinte pergunta: De que maneira o processo de retextualização do romance *Lolita* para o formato de roteiro cinematográfico acolheu o tema central da trama – o envolvimento sexual e amoroso entre um homem adulto e sua enteada pré-adolescente?

Buscando analisar a maneira através da qual a questão tabu da sedução entre um homem adulto e uma pré-adolescente foi abordada na tradução de romance para roteiro, bem como os efeitos de tal tradução, foram elaboradas três hipóteses: 1) no processo tradutório, o tema central da sedução deverá sofrer algumas adaptações para ter sua divulgação a um público mais amplo; 2) de alguma maneira, a personagem do controverso Humbert deverá tornar-se mais identificável ao público cinematográfico; 3) com base no efeito final alcançado pela produção de Nabokov, a tradução de *Lolita* para roteiro cinematográfico não pode ser considerada uma tradução funcional. Tais hipóteses foram elaboradas com vistas a nortear a análise de pontos-chave concernentes ao problema de pesquisa proposto, e são retomadas ao fim da dissertação de modo a ilustrar as possíveis conclusões elaboradas (a aceitação ou refutação das mesmas).

Como referencial teórico utilizado para as reflexões elaboradas ao longo do trabalho, optei pela Teoria Funcionalista, sobretudo a partir das elaborações de Christiane Nord (1991). Ao longo da disciplina “Funcionalismo e Tradução”, ministrada pela professora Dra. Meta Elisabeth Zipser, tive a oportunidade de entrar em contato com tal linha teórica, além de aprofundar alguns dos temas abordados em uma semana de minicursos ministrados pela própria professora Nord, em março de 2015, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Em minha opinião, o Funcionalismo mostra-se uma teoria amplamente relevante, sobretudo por postular a primazia da função comunicativa, constituindo uma perspectiva que depõe o

destaque outrora dado ao texto-fonte em nome de uma tradução focada em aspectos internos e externos aos textos de partida e de chegada. O Funcionalismo parece, dessa forma, figurar como o referencial teórico voltado para o aprofundamento, problematização e sistematização das características e dos métodos de produção de traduções viáveis. Sendo assim, o referencial teórico de Nord (1991) foi selecionado por configurar didaticamente um arcabouço através do qual a compreensão do processo tradutório ultrapassa aspectos linguísticos, abarcando fatores inerentes ao próprio texto, ao propósito tradutório, às culturas de partida e de chegada, ao contexto histórico e social etc., em conformidade à noção de *retextualização*, também adotada nesta pesquisa como já mencionado (NORD, 1991; GENTZLER, 1993).

As categorias de análise do objeto da presente pesquisa foram estabelecidas com base na perspectiva funcionalista nordiana. Dessa maneira, é através do rigoroso exame dos textos fonte e meta a partir dos fatores intra e extratextuais enunciados por Nord (1991) em seu método de análise textual voltada à tradução, que visou alcançar o objetivo central desta pesquisa: identificar e analisar as escolhas tradutórias empreendidas por Nabokov na produção do roteiro cinematográfico de *Lolita*, especialmente em relação ao controverso tema central da trama

Assim, a exploração das escolhas tradutórias de Vladimir Nabokov se orienta, nesta dissertação, a partir das noções enunciadas por Nord (1991) como: *emissor, intenção, canal, lugar, tempo, propósito, função textual, tema, conteúdo, pressuposição, estruturação, elementos não-verbais, léxico, sintaxe, elementos suprasegmentais e efeitos do texto*. Tais fatores se configuram como as categorias a partir das quais o *corpus* do trabalho é analisado.

No que tange ao método, a presente dissertação configura-se como pesquisa de cunho descritivo documental. Gil (2008, p. 28) explica que uma pesquisa caracteriza-se como descritiva quando os objetivos por ela traçados consistem na “descrição das características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis.” Tal é o caso da presente dissertação, que busca descrever a

abordagem do tema da sedução entre um adulto e uma pré-adolescente em uma tradução a partir de duas apresentações diferentes: romance e roteiro cinematográfico.

Com relação aos procedimentos técnicos adotados, a dissertação caracteriza-se como uma pesquisa documental, visto que as fontes primordialmente utilizadas configuram-se como primárias. Gil (2008, p. 51) discorre sobre essa modalidade de pesquisa pontuando que a mesma em muito se assemelha à bibliográfica: “A diferença está nas fontes, pois esta vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaboradas de acordo com os objetos da pesquisa.”

Para este trabalho, materiais como reportagens, filmes, romances, roteiro cinematográfico, correspondências e a própria autobiografia de Nabokov figuram como fontes de informação de modo a permitir uma melhor contextualização da tradução empreendida pelo autor russo. Nesta senda, a caracterização da pesquisa como documental resta inconteste, visto que integram também esta classificação as fontes que “já foram processadas, mas podem receber outras interpretações” (GIL, 2008, p. 51).

Esta dissertação se divide em 5 capítulos. Os capítulos iniciais destinam-se à contextualização do romance e sua tradução. Dessa forma, após a apresentação inicial da obra utilizada como base para o presente trabalho, é empreendida uma apresentação de seu autor, descrevendo brevemente sua história de vida e sua relação com a interculturalidade. A seguir são expostos os contextos de produção e publicação do romance *Lolita*, bem como de sua versão cinematográfica dirigida em 1962, pelo cineasta Stanley Kubrick. As bases teóricas utilizadas para as reflexões desenvolvidas são apresentadas no capítulo seguinte através de exposição detalhada da perspectiva funcionalista adotada enquanto referencial teórico para o tema de pesquisa. Enquanto porção analítica do trabalho é abordado o problema de pesquisa, visando identificar e analisar as escolhas tradutórias empreendidas por Nabokov na produção do roteiro cinematográfico de *Lolita*, especificamente em relação ao tema central da trama (o relacionamento tabu entre um adulto e sua enteada pré-adolescente). Concluindo, são expostas as considerações finais.

## CAPÍTULO 2: A OBRA E SEU CONTEXTO

### 2.1 AUTOR, TRADUTOR, RUSSO, “ÉMIGRÉ”: QUEM FOI VLADIMIR NABOKOV?

É frequente o entendimento de que a compreensão de um fenômeno isolado requer o conhecimento do contexto no qual se desenvolve o mesmo. Contudo, tal assertiva mostra-se ainda mais genuína tratando-se da história da vida de Vladimir Vladimirovich Nabokov. É praticamente impossível dissertar sobre os principais eventos da vida do autor, tanto do ponto de vista pessoal quanto artístico, sem considerar o contexto histórico que se desenrolava ao seu redor, visto que este imprimiu marcas indeléveis em sua forma de observar a vida, a natureza e de retratá-las através de sua arte.

*Speak Memory* (1989) é uma autobiografia elaborada pelo autor e publicada inicialmente em 1951, utilizada como documento de base para esta aproximação. Composta por capítulos independentes, correspondentes à pequenos contos nos quais Nabokov discorre sobre sua infância na Rússia czarista, a transição para o regime bolchevique e o exílio da família na Europa ocidental, seu primeiro amor, a paixão por lepidopterologia<sup>1</sup> e o início de sua vida literária, a compilação foi reeditada e novamente publicada em versão mais extensa em 1966.

Com sua escrita repleta de românticas e bucólicas descrições e pontuada por seu característico senso de humor ácido e suas críticas afiadas, Nabokov transporta o leitor de sua autobiografia “através das lentes de sua memória”, tecendo a história de sua existência tal qual uma lagarta, que cuidadosamente produz seu casulo (analogia facultada tratando-se da escrita do autor, visto que esta é frequentemente adornada por metáforas e imagens de sua infância e maturidade em

---

<sup>1</sup> Parte da entomologia especializada no estudo de insetos lepidópteros (como as borboletas e mariposas).



campos, cuidadosamente caçando, coletando e catalogando os mais exuberantes lepidópteros).

O autor pertencia à uma família aristocrática e bastante abastada. Cresceu cercado de riqueza vivendo, em suas próprias palavras, uma “*vie de château*”<sup>2</sup> na Rússia até o período do exílio de sua família com a ascensão dos bolcheviques ao poder na Revolução Russa em 1919.

Vladimir Nabokov nasceu em abril de 1899, em São Petersburgo, capital da Rússia imperial. Seu avô paterno, Dmitri Nikolaevich Nabokov foi Ministro da Justiça na Rússia czarista, enquanto sua avó, Maria von Korff, era baronesa. O autor foi o primeiro filho (após um bebê natimorto, concebido alguns anos antes) de uma família de cinco crianças e teve um relacionamento bastante privilegiado com seus pais, admitindo ser o filho “protegido”.

Seu pai, Vladimir Dmitrievich Nabokov, de quem o autor foi muito próximo, e com quem compartilhou uma relação de cumplicidade e afeto, ocupou posições de destaque na sociedade, sendo nomeado “Cavaleiro Júnior da Câmara”, o que correspondia a um título de corte concedido pelo Czar. Foi professor de Direito criminal na Escola Imperial de Jurisprudência em São Petersburgo, de 1896 a 1904; presidente da seção russa da Associação Internacional de Criminologia, de 1905 a 1915; e de 1906 a 1917, coeditor de um dos poucos periódicos liberais da Rússia (o *Rech*) e da revista jurisprudencial *Pravo*.

A postura política do pai do autor russo era liberal, sendo o mesmo um “*Kadet*”, ou seja, membro do chamado KD (*Konstitutsionno-demokraticheskaya partiya*)<sup>3</sup>. O partido era composto principalmente pela elite burguesa e intelectual russa, contando com a participação de juristas, professores, escritores, engenheiros etc. Mesmo que a maioria dos *kadets* fosse pertencente à nobreza, as reivindicações do partido eram a transformação da autocracia russa em um governo constitucional parlamentar nos moldes ocidentais (GRENVILLE, 1994).

---

<sup>2</sup> Uma vida de luxos.

<sup>3</sup> Partido Constitucional Democrático

Os séculos XIX e XX caracterizaram-se pelo grande crescimento e modernização da Rússia, até então majoritariamente rural. Nesse período o crescimento populacional aumentou exponencialmente de modo que, a produção do país somava altos valores e alçava o império ao posto de quinta potência industrial em 1913. Contudo, tal crescimento não significou melhora na qualidade de vida da população, que contava com uma renda *per-capita* bastante diminuta e baixíssimos índices de desenvolvimento social.

Ademais, o crescimento e a incorporação de povos distintos sob o domínio do Czar causavam ainda outros inconvenientes:

Isto fez dela o maior e mais variado império multinacional. O governo era altamente centralizado e lealdade absoluta ao czar era cobrada de todo o grupo nacional. O povo russo predominante, sem dúvida o maior grupo populacional, acreditava na superioridade de sua cultura, de sua forma ortodoxa de cristianismo e na superioridade dos eslavos. O czar buscava impor a outros povos a “russificação” e suprimir outras religiões. A Igreja Ortodoxa também constituía um pilar da autocracia do czar, justificando-a como ordem de Deus. Os judeus eram a minoria mais persistentemente perseguida, convertidos deliberadamente em bodes-expiatórios dos males que afligiam a Rússia. Antissemitismo, discriminação e até mesmo a perseguição de judeus eram endêmicas por toda a Europa, porém, mais violentas na Rússia. A opinião de europeus liberais e progressistas se chocava e ofendia com o tratamento aos judeus por parte do regime czarista<sup>4</sup>. (GRENVILLE, 1994, p. 53).

---

<sup>4</sup> This made her the largest and most varied multinational empire. Government was highly centralised and absolute loyalty to the tsar was demanded of every national group. The predominant Russian people, the largest single population group by far, believed in the superiority of their culture, their Orthodox form of Christianity and the superiority of the Slavs.

Nesse contexto, a perspectiva liberal do KD incluía o compromisso com a não-discriminação das minorias russas, condenando os abusos e violências do regime czarista contra tais povos, em especial os judeus, que eram constantes vítimas de *pogroms* <sup>5</sup>.

Enquanto colaborador da revista *Pravo*, o pai de Nabokov publicou seu célebre artigo intitulado “A Carnificina em *Kishniev*”<sup>6</sup>, no qual apontava a polícia como responsável pelo pogrom de 1903, criticando-a. Devido a tal publicação de seus ideais liberais, o aristocrata teve confiscada sua já referida titulação de Cavaleiro Júnior da Câmara em 1905 e, após romper todas as suas relações com o governo czarista, dedicou-se à política antidespótica e à sua carreira jurídica.

Em consequência de tal publicação, o pai de Vladimir Nabokov cumpriu três meses de reclusão, não suficientes para aplacar seus ideais liberais, que se mantiveram ao longo de toda a vida até sua morte no exílio, durante uma palestra pública em Berlim, em 1922, quando foi baleado após proteger seu amigo Milyukov (líder do partido KD) dos tiros de dois fascistas russos.

Ademais, o pai do autor ocupou posições de destaque na política Russa: Em 1905, devido às revoltas brotando em meio ao povo e à sua limitada aceitação pública, o Czar Nicolau II recorre a formação da Duma. A Duma consistia em uma assembleia consultiva para o Czar, de modo que acenava aos liberais como o primeiro passo no sentido da construção de um

---

The tsar sought to impose Russification on the other peoples and to suppress other religions. The Orthodox Church also formed a pillar of the tsar's autocracy and justified it as ordained by God. The most persistently persecuted minority were the Jews, who were deliberately made scapegoats for the ills besetting Russia. Anti-Semitism and discrimination, and even persecution of Jews, were endemic throughout Europe, but most virulent in Russia. Liberal and progressive European opinion was shocked and offended by the tsarist regime's treatment of the Jews.

<sup>5</sup> Os *pogroms* eram massacres organizados de um grupo étnico minoritário específico (especialmente os judeus).

<sup>6</sup> “*The Blood Bath at Kishniev*”: o título apresentado em português consiste numa tradução livre elaborada por mim, visto que o texto não foi traduzido para a língua portuguesa.

governo parlamentar. O partido Constitucional Democrático originou-se com a formação da primeira Duma, em 1906, sendo o próprio pai de Nabokov eleito como membro. Houve quatro versões da *Pervaya Duma* nos anos posteriores (em 1907, de 1907 a 1912 e de 1912 a 1917), contudo, a formação da qual participou o pai de Nabokov foi desfeita pelo Czar após um ano (GRENVILLE, 1994).

A relação do jovem Vladimir com o trânsito entre culturas teve início muito prontamente. Em sua biografia o autor relata repetidas viagens internacionais realizadas em família desde sua tenra infância, para lugares como Biarritz, Paris, Berlim, Wiesbaden, entre outros.

Além das constantes viagens, um aspecto que denota o grande trânsito entre culturas experimentado pelo autor desde muito cedo, pode ser identificado no cotidiano aristocrático da família. Sabidamente a nobreza russa em geral possuía, à época, um estilo de vida vastamente ocidentalizado. Nesta senda, Nabokov relata em suas memórias alguns aspectos que descrevem uma afluência de experiências do “entre-culturas” ao longo de seu desenvolvimento.

O autor russo, foi inicialmente alfabetizado em inglês, língua na qual se comunicou até cerca dos seis anos com múltiplas governantas inglesas. É inclusive relatado por ele que o inglês consistia no idioma dos contos de fadas lidos por sua mãe, bem como das preces realizadas antes de dormir em sua infância.

Sobre o estilo de vida de sua família, Nabokov relata: “*o tipo de família russa ao qual eu pertencia – um tipo agora extinto – possuía, entre outras virtudes, uma tradicional predileção pelos confortáveis produtos da civilização anglo-saxã*”<sup>7</sup> (NABOKOV, 1989, p. 61). Tais produtos utilizados no dia-a-dia da família variavam desde itens de primeiras necessidades, como sabonetes, a materiais de lazer, como cartas de baralho e quebra-cabeças, e itens de decoração, como a banheira de uma das casas da família na Rússia.

---

<sup>7</sup> the kind of Russian Family to which I belonged – a kind now extinct – had, among other virtues, a traditional leaning toward the comfortable products of Anglo-Saxon civilization.

Além dos aspectos materiais provenientes da Inglaterra, faziam parte da vida dos Nabokov, em especial das crianças, a educação por tutores, governantas e babás oriundos de diferentes culturas. Embora pareça corresponder aos hábitos aristocráticos da época, a alternância de governantas e cuidadoras naturais da Europa Ocidental consistia em mais uma maneira de exposição das crianças da família às diferentes realidades, línguas e costumes. O autor comenta o padrão estabelecido inconscientemente por seu pai na escolha dos tutores, que, em contraste com os demais empregados da casa dedicados ao cuidado das crianças, em geral eram russos, porém, provenientes de diferentes nichos políticos e culturais, de modo a perpetrar o trânsito intercultural no lar dos Nabokov: “Ao escolher nossos tutores, meu pai parece haver tido a engenhosa ideia de, a cada vez, envolver um representante de outra classe ou raça, como para nos expor a todos os ventos que sopravam sobre o Império Russo.”<sup>8</sup> (NABOKOV, 1989, p. 139).

Cercado por diferentes perspectivas políticas, culturais e sobretudo diferentes idiomas, Vladimir transitava pela diversidade com naturalidade. Embora o russo correspondesse à sua língua pátria, é passível de questionamento qual seria, de fato, sua língua materna: o inglês que permitia sua comunicação com cuidadoras? O francês que era a língua corrente no contexto familiar e também no contato com diferentes governantas?

Tal questionamento é ilustrado em *Speak Memory* (1989) na passagem em que o autor discorre sobre seu ingresso na vida escolar. Em torno dos onze anos de idade, Nabokov foi matriculado por seu pai em uma escola moderna e liberal, visando o enriquecimento de sua educação:

Pertencendo por escolha às grandes classes da intelligentsia da Rússia, meu pai achou por bem me fazer frequentar uma escola que fosse distinta por seus princípios democráticos, por sua política de não-discriminação em termos de classe, raça e

---

<sup>8</sup> In choosing our tutors, my father seems to have hit upon the ingenious idea of engaging each time a representative of another class or race, so as to expose us to all the winds that swept over the Russian Empire.

credo e, por seus métodos educacionais atualizados.<sup>9</sup> (NABOKOV, 1989, p. 172-173).

Contudo, o projeto mostrou-se um pouco difícil para o jovem Vladimir que, devido à sua origem rica e aristocrática, contava com recursos diferentes daqueles dos demais alunos e, por esse motivo sofreu certa discriminação por parte de colegas e professores. Para além das diferenças materiais, sua relação com a língua mostrou-se um impasse: “Eles me acusavam de não me ajustar ao meu entorno; de “me mostrar” (principalmente por apimentar meus trabalhos de Russo com termos em inglês e francês, os quais me ocorriam naturalmente) [...]”<sup>10</sup> (NABOKOV, 1989, p. 173-174).

É digno de nota que, o mesmo aspecto outrora criticado por seus companheiros de escola, atualmente é alvo de crítica positiva em suas obras, que frequentemente contam com sua facilidade e domínio entre diferentes idiomas como auxiliares no estilo de sua escrita, bem como em suas traduções.

A relação do autor com o processo tradutório teve seu germe em uma infância plena de referências multiculturais, contudo, o mesmo (assim como grande parte de seus familiares) de fato exerceu o ofício de tradutor em múltiplas ocasiões. Especialmente durante sua formação acadêmica em Cambridge, Nabokov foi responsável pela tradução de poemas de Rupert Brooke, de um romance de Romain Rolland, e do clássico *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*) de Lewis Carroll para o russo. A publicação desta última tradução rendeu-lhe lucrativos proventos no período em que Nabokov encontrava-se em exílio na Alemanha na condição de escritor iniciante. Devido às dificuldades financeiras da vida de imigrante, o mesmo necessitava contar com a renda oriunda de diferentes ofícios

---

<sup>9</sup> Belonging, as he did by choice, to the great classless intelligentsia of Russia, my father thought it right to have me attend a school that was distinguished by its democratic principles, its policy of nondiscrimination in matters of rank, race and creed, and its up-to-date educational methods.

<sup>10</sup> They accused me of not conforming to my surroundings; of showing off (mainly by peppering my Russian papers with English and French terms, which came naturally to me) [...].

para sua subsistência. Sendo assim, a tradução, bem como o ensino de idiomas figuraram como seu ganha-pão:

Escrever uma coluna semanal para um jornal de exilados nunca foi o suficiente para manter juntos corpo e caneta. [...]. Autores mais jovens, menos conhecidos, porém, mais adaptáveis, suplementavam subsídios fortuitos desempenhando vários trabalhos. Me recordo de haver ensinado inglês e tênis. [...]. Eu recebi cinco dólares (uma bela soma durante a inflação na Alemanha) por minha tradução de Alice no País das Maravilhas para o russo. Ajudei na compilação de uma gramática russa para estrangeiros [...].<sup>11</sup> (NABOKOV, 1989, p. 272-274).

Tendo sua contribuição artística em russo e inglês reconhecida pela crítica como "magistral" no gênero da prosa narrativa, o autor traduziu uma série de suas obras em inglês para o russo. Foi também responsável, na qualidade de colaborador, pela tradução de seus trabalhos originais russos para o inglês (NABOKOV, 1989).

Mesmo após adotar os Estados Unidos como morada, em meados de 1940, Vladimir Nabokov manteve ao longo da vida uma relação bastante especial com o idioma russo. A partir de sua autobiografia, é possível identificar o papel afetivo desempenhado pela língua como última conexão do autor com uma Rússia perdida em sua infância<sup>12</sup>.

Cabe ressaltar que, em retrospecto ao início de seu exílio como estudante universitário na Inglaterra, o autor pontua sua

---

<sup>11</sup> Writing a weekly column for an émigré paper was never quite sufficient to keep body and pen together. [...] Younger, less known but more adaptable writers supplemented chance subsidies by engaging in various jobs. I remember teaching English and tennis. [...] I got five dollars (quite a sum during the inflation in Germany) for my Russian Alice in Wonderland. I helped compile a Russian grammar for foreigners [...].

<sup>12</sup> "Beneath the sky  
Of my America to sigh  
For one locality in Russia" (NABOKOV, 1989, p.55)

relação com o russo equiparando-a a uma postura mais cosmopolita, adquirida em contrapartida, no momento em que o mesmo se permitiu ultrapassar os “anos russos”, buscando desenvolver sua prosa em inglês:

Meu medo de, através de influência externa, perder ou corromper a única coisa que eu havia conservado da Rússia – sua língua – tornou-se positivamente mórbido e consideravelmente mais inquietante do que o medo de nunca ser capaz de aproximar minha prosa em inglês ao nível de minha prosa russa, que eu viria a experimentar duas décadas mais tarde.<sup>13</sup> (NABOKOV, 1989, p. 255-256).

Quanto ao paradoxo configurado por sua identidade (um “russo sem Rússia”) o autor discorre largamente em sua biografia, expondo com ironia características de sua vida de *émigré*<sup>14</sup>:

Dokumentī foi dito ser a placenta do russo. A Liga das Nações equipava exilados que haviam perdido sua cidadania russa com um passaporte “Nansen”, como era chamado, um documento muito inferior de tonalidade verde-adoentada. Seu titular era pouco melhor do que um criminoso em regime condicional, e precisava passar pelos mais hediondos suplícios cada vez que desejasse viajar de um país a outro, e quanto menores os países, maior o alvoroço faziam. Em algum lugar atrás de suas glandes, as

---

<sup>13</sup> My fear of losing or corrupting, through alien influence, the only thing I had salvaged from Russia – her language – became positively morbid and considerably more harassing than the fear I was to experience two decades later of my never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian.

<sup>14</sup> Termo correspondente à “exilado” em português. Caracteriza a pessoa que por motivo de força maior, geralmente devido a conflitos políticos, abandona seu país de origem passando a viver em outro território nacional.



autoridades secretavam a noção de que, independentemente do quão ruim um Estado possa ser – digamos a Rússia Soviética –, qualquer fugitivo dele era intrinsecamente desprezível, já que ele existia fora de uma administração nacional; e consequentemente, ele era visto com a absurda desaprovação com que certos grupos religiosos consideram uma criança nascida fora dos laços do matrimônio<sup>15</sup> (NABOKOV, 1989, p. 266).

Em relação às duas décadas que compreenderam o primeiro período da vida de Nabokov como *émigré*, a saber, seu exílio acadêmico na Inglaterra até o momento em que o autor deixa a Europa Ocidental (Paris e Berlim, de 1919 a 1940) rumo aos Estados Unidos, é interessante notar a modificação de sua postura. Enquanto estudante em Cambridge e autor principiante na Europa, Nabokov carrega fortemente consigo e nas relações com pares o peso de uma nação abandonada. O próprio autor refere uma postura de “fechamento” em relação ao novo, ao estrangeiro, à cultura de seu exílio. Em Cambridge, com uma atitude próxima ao luto pela perda de uma Rússia idealizada, e posteriormente em Paris e Berlim, onde se entrevê uma conduta de afastamento e desinteresse em relação aos franceses e alemães:

Em Berlim e Paris, as duas capitais do exílio, os russos formavam colônias compactas,

---

<sup>15</sup> Dokumentī, it has been said, is a Russian's placenta. The League of Nations equipped émigrés who had lost their Russian citizenship with a so-called “Nansen” passport, a very inferior document of a sickly green hue. Its holder was little better than a criminal on parole and had to go through the most hideous ordeals every time he wished to travel from one country to another, and the smaller the countries the worse fuss they made. Somewhere at the back of their glands, the authorities secreted the notion that no matter how bad a state – say, Soviet Russia – might be, any fugitive from it was intrinsically despicable since he existed outside a national administration; and therefore he was viewed with the preposterous disapproval with which certain religious groups regard a child born out of wedlock.

com um coeficiente de cultura que largamente ultrapassava o meio cultural das comunidades estrangeiras, necessariamente mais diluídas, entre as quais eles eram alojados. Nessas comunidades eles se mantinham entre si. [...] A vida nesses estabelecimentos era tão cheia e intensa que esses *intelligenti* russos [...] não tinham tempo ou razão para buscar laços além de seu próprio círculo. [...] ao longo de quase um quinto de século passado na Europa Ocidental eu não tive, entre o punhado de alemães e franceses que eu conhecia (principalmente senhoritas e pessoas do ramo literário) mais de dois bons amigos contando todos.<sup>16</sup> (NABOKOV, 1989, p. 267).

É estabelecida pelo autor uma conexão entre a extinção de tal sentimento de perda e luto com sua capacidade de elaboração através da arte: “[...] a escrita de um romance me aliviou daquela fértil emoção, a perda do meu país era para mim, equiparada à perda do meu amor.”<sup>17</sup> (NABOKOV, 1989, p. 232). Dessa forma, através da “sublimação” do sofrimento oriundo do exílio, o paradoxo envolvendo o intercultural Nabokov e sua resistência diante de diferentes culturas foi extinto. Retomando sua abertura em relação à interculturalidade, o autor conclui este ciclo do exílio colocando-se como “cidadão do mundo” e expondo a postura com a qual transita entre sua caracterização como escritor russo e autor americano:

---

<sup>16</sup> In Berlin and Paris, the two capitals of my exile, Russians formed compact colonies, with a coefficient of culture that greatly surpassed the cultural mean of the necessarily more diluted foreign communities among which they were placed. Within those colonies they kept to themselves. [...] Life in those settlements was so full and intense that these Russian *intelligenti* [...] had neither time nor reason to seek ties beyond their own circle. [...] in the course of almost one-fifth of a century spent in Western Europe I have not had, among the sprinkling of Germans and Frenchmen I knew (mostly ladies and literary people), more than two good friends all told.

<sup>17</sup> [...] the writing of a novel relieved me of that fertile emotion, the loss of my country was equated for me with the loss of my love.

Eu sou um escritor americano nascido na Rússia e educado na Inglaterra, onde eu estudei literatura francesa antes de passar quinze anos na Alemanha. Eu vim para os Estados Unidos em 1940 e decidi me tornar um cidadão americano, fazendo da América o meu lar.<sup>18</sup> (NABOKOV, 1981, p. 26).

O trajeto descrito por Nabokov em sua vida pessoal, em sua relação de enamoramento pelo idioma russo e em seu posicionamento diante dos conflitos históricos que ensejaram tal trajetória exerceram influência direta sobre a produção do romance a ser utilizado como base para este trabalho. O próprio autor refere que *Lolita* consiste em sua história de amor com a língua inglesa <sup>19</sup> (NABOKOV; APPEL JR., 1995). Tal encantamento teve na infância aristocrática do autor seu princípio e encontrou meios de viabilizar-se após sua corte e sua conquista do próprio idioma russo.

## 2.2 O ENREDO E SUAS VERSÕES

*Lolita* é um romance escrito em inglês em meados dos anos 50 por Vladimir Nabokov. A trama revolve em torno do relacionamento polêmico entre Humbert, um imigrante europeu com uma forte atração sexual por meninas jovens, e Lolita, sua enteada pré-adolescente.

---

<sup>18</sup> I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany. I came to America in 1940 and decided to become an American citizen, and make America my home.

<sup>19</sup> [...] an American critic suggested that *Lolita* was the record of my love affair with the romantic novel. The substitution "English language" for "romantic novel" would make this elegant formula more correct (NABOKOV; APPEL JR, 1995, p. 316). – "um crítico americano sugeriu que *Lolita* fosse o registro de meu caso de amor com o romance enquanto gênero literário. A substituição de "gênero romântico" por "língua inglesa" tornaria essa elegante fórmula mais correta."

A história narra que após um casamento desfeito em Paris, Humbert viaja para os Estados Unidos onde lhe aguarda uma herança de um tio distante. Brevemente após sua chegada à América, o cavalheiro europeu viaja a Ramsdale, buscando convalescer após um episódio de esgotamento nervoso e uma internação psiquiátrica. Na pacata cidadezinha, Humbert se instala como inquilino na casa de Charlotte, mãe de Lolita. Arrebatado pela beleza e sensualidade da menina, Humbert acaba se casando com Charlotte como artifício para acercar-se de sua filha. Entretanto, a mãe da menina sofre um terrível acidente vindo a falecer logo após o casamento, o que faz com que Lolita se encontre sob os cuidados e o domínio de seu padrasto. A partir daí, Humbert e Lolita iniciam um relacionamento afetivo, íntimo e de cunho transgressor que configura o grande tabu retratado pela obra de Nabokov.

Em posfácio ao romance, Vladimir Nabokov disserta brevemente sobre o contexto do surgimento de *Lolita*. O primeiro lampejo de sua obra mais conhecida deu-se em 1939, em Paris, em uma ocasião na qual o autor encontrava-se acamado. Nabokov conta que a inspiração inicial para a obra originou-se da leitura de um artigo de jornal que discorria sobre o caso de um macaco que, após meses de incentivo por parte de um cientista, produziu o primeiro desenho a carvão realizado por um animal (NABOKOV, 1995).

Nabokov admite não haver relação direta entre o conteúdo da notícia que lhe serviu de inspiração e a obra propriamente dita, entretanto, conforme o autor, o encadeamento de ideias que se seguiu à leitura da reportagem desempenhou um papel importante nas origens do protótipo de *Lolita*, que consistia, inicialmente, em um conto de 54 páginas escrito em russo e intitulado “*Volshebnik*” (“*The Enchanter*”<sup>20</sup>) (NABOKOV, 1995).

Em sua primeira versão, Lolita era uma ninfeta francesa anônima seduzida por Arthur, um imigrante da Europa Central. A trama se desenrolava em Paris e na Provença e contava com o casamento entre Arthur e a mãe doente da ninfeta, que falecia

---

<sup>20</sup> Em tradução postumamente publicada em 1986 pelo único filho do autor com sua esposa Véra: o tradutor e cantor de ópera Dmitiri Nabokov.

logo após as bodas. Depois de uma tentativa fracassada de “aproveitar-se da pequena órfã” (nos termos do próprio autor), Arthur acabava cometendo suicídio.

No posfácio à *Lolita*, Nabokov conta que, insatisfeito depois de uma leitura preliminar realizada para amigos, destruiu tal protótipo algum tempo após sua mudança para os Estados Unidos, em 1940. Contudo, a existência e publicação de traduções para esta obra é relatada pelo comentador da edição do romance escolhida como base para o presente trabalho, o professor Alfred Appel Jr. Em sua introdução à edição comentada de *Lolita*, o mesmo não apenas discorre sobre o manuscrito, como ainda cita extratos do mesmo, restando em destaque a semelhança já presente entre *The Enchanter* e o que viria a ser mais tarde *Lolita* (NABOKOV, 1995).

Uma das semelhanças vislumbradas entre a versão preliminar e o romance célebre corresponde ao próprio título do protótipo: *The Enchanter*. É digno de nota que a cena em que Humbert e Lolita ficam “romanticamente” juntos pela primeira vez, conforme as palavras da própria ninfeta, tem como pano de fundo o *Enchanted Hunters Hotel*, que carrega em seu nome uma parcela da versão preliminar da obra. Toda a noção de encantamento e feitiço aludida tanto pelo nome do hotel, quanto pelo título do manuscrito inicial serve como fator contextual da trama, e por isso, é mantida por Nabokov e pincelada ao longo de *Lolita* juntamente com termos como “*ninfa, elfo, borboleta, incubus, gremlin, encantamento etc.*”

Mesmo não havendo de fato destruído o protótipo do romance, em oposição ao que informa ao leitor no posfácio à *Lolita*, Nabokov passou anos sem dedicar-se ao enredo. O retorno à trama deu-se a partir do chamado da inspiração (“que nunca havia de fato cessado”) em torno de 1949, em Ithaca, Nova York. Nesse período, Nabokov relata haver abordado a temática já relatada sob uma nova luz: a ninfeta mantinha-se a mesma, porém, dotada agora de ascendência irlandesa. A ideia de um relacionamento entre a mãe da menina e o adulto sedutor também subsistia, contudo, o material organizava-se a partir de então no formato de um romance, passando a ser escrito em inglês (NABOKOV, 1995).

Diante do exposto surgem algumas questões a respeito das origens da obra que parecem merecer um momento de reflexão. É possível tomar como ponto de partida as palavras do próprio autor a respeito da inspiração que o mobilizou no sentido da produção do romance:

A primeira pequena palpação de Lolita atravessou-me em torno do final de 1939 ou início de 1940, em Paris, numa época em que eu estava acamado, acometido por um severo ataque de nevralgia intercostal. Até onde posso lembrar-me, o tremor inicial de inspiração foi de alguma maneira incitado por um artigo de jornal a respeito de um macaco no Jardin des Plantes que, após meses de incentivo por um cientista, produziu o primeiro desenho jamais realizado por um animal: o esboço mostrava as barras da jaula da pobre criatura. O impulso, eu registro, não teve conexão textual com o encadeamento de raciocínio seguinte, que resultou, entretanto, em um protótipo de meu presente romance, um conto de cerca de uma trintena de páginas. Eu o escrevi em russo, língua na qual estive escrevendo romances desde 1924 [...].<sup>21</sup> (NABOKOV, 1995, p. 311).

Através do referido excerto nos é facultado pensar sobre a complexidade daquilo que convencionase considerar em senso comum como “a obra original”, questão bastante discutida

---

<sup>21</sup> The first little throb of Lolita went through me late in 1939 or early in 1940, in Paris, at a time when I was laid up with a severe attack of intercostal neuralgia. As far as I can recall, the initial shiver of inspiration was somehow prompted by a newspaper story about an ape in the Jardin des Plantes, who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this sketch showed the bars of the poor creature's cage. The impulse I record had no textual connection with the ensuing train of thought, which resulted, however, in a prototype of my present novel, a short story some thirty pages long. I wrote it in Russian, the language in which I had been writing novels since 1924 [...].

nos Estudos da Tradução. Ora, as palavras do autor servem para ilustrar o conflito em considerar-se a possibilidade de uma versão original para uma obra, qualquer que seja ela. Isso se dá, pois ao discorrer sobre a gênese de seu romance, Nabokov explicita fatos que, mesmo desconhecidos do leitor, ultrapassam *Lolita* em sua cronologia de modo a figurar como fatores constitutivos do romance, pondo em cheque a sacramentalização deste texto como fonte essencial de todo o conteúdo relativo a obra.

A partir das palavras de Nabokov é possível entrever que o romance é permeado por conteúdos outros que o constituem sem, contudo, serem apresentados ao longo da obra, como por exemplo: o artigo de jornal sobre o macaco no *Jardin des Plantes*, seu protótipo redigido em russo, o próprio período de “latência” do material, etc. Todos esses componentes que não estão visíveis no romance célebre e que, muitas vezes são desconhecidos do público em geral, são constitutivos de *Lolita* de tal forma que não se faz possível destacá-los, determinando apenas o conteúdo escrito e/ou publicado do romance como *obra original*.

Em outras palavras, ao considerar viável o tratamento de um texto como original implica-se na depuração de vários aspectos que não se encontram escritos nele, mas que o constituem em grande escala. Tal procedimento empobrece tanto a leitura quanto o trabalho que se pode elaborar sobre esse material, visto que nenhum texto é isolado no tempo e no espaço, como fenômeno desconectado.

## 2.3 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

Para compreensão da obra utilizada como base para este trabalho, mostra-se relevante uma aproximação ao contexto histórico e social do período de lançamento de *Lolita*. Esta revisão se justifica a partir do referencial teórico adotado para a presente dissertação, visto que, conforme já explicitado, o funcionalismo nordiano aborda o fenômeno tradutório em um movimento simultaneamente focado nos textos de partida e de

chegada. Tal compreensão do processo tradutório se enuncia de maneira prática através da análise de aspectos internos e externos a ambos os textos (de partida e de chegada). Dessa maneira, conhecer as características marcantes do período em que a obra foi produzida, juntamente com a biografia do autor etc., figura como material a ser utilizado posteriormente na análise de sua tradução para o formato de roteiro cinematográfico.

Vale ressaltar que priorizou-se o contexto sócio-histórico do período compreendido pelos anos 50 nos Estados Unidos. Tal recorte foi realizado a partir da compreensão de que *Lolita* foi concebida neste contexto, tendo como alvo o público norte-americano da época. O fato de *Lolita* ser um romance escrito em inglês, cuja trama se desenvolve ao longo do mapa dos Estados Unidos, e que foi efetivamente concluído em seu formato atual<sup>22</sup> no período em que Vladimir Nabokov residia neste país, reforçam tal percepção. À época, os Estados Unidos eram palco de muitos acontecimentos que marcaram o período, em especial a Guerra Fria.

A Guerra Fria caracterizou-se como uma disputa armamentista que teve efeitos em todos os espectros da sociedade americana, assim como internacionalmente. Ainda que a demarcação exata do início e do fim da Guerra Fria sejam tópicos controversos entre os historiadores, sua origem remonta ao período subsequente à Primeira Guerra Mundial, quando os americanos temiam que os efeitos da Revolução Bolchevique de 1917 servissem como motivação para um golpe de Estado semelhante em solo americano (ARBEX JR., 2005; AN OUTLINE, 1994). A apreensão consistia no temor de que, com a desaceleração da economia do pós-guerra e a crescente insatisfação pública em relação ao governo, um pequeno grupo tomasse o poder, transformando a democracia dos Estados Unidos em um regime comunista. Nesta época, uma atmosfera de constante insegurança pairava sobre a população, que se

---

<sup>22</sup> Mediante o já explicitado raciocínio de que a “origem” de uma obra pode remontar a contextos e períodos que antecedem sua própria produção, optou-se por destacar a “conclusão efetiva” de *Lolita*. Esta se deu em 1954, nos Estados Unidos, após algumas versões preliminares alternadas por períodos de desinteresse de Nabokov pela trama.



referia à postura de temor e receio ante possíveis ameaças comunistas como *The Red Scare* [termo traduzido frequentemente como “Ameaça vermelha” ou “Perigo vermelho”, em bibliografias históricas] (AN OUTLINE, 1994).

As disputas ideológicas entre capitalismo (Estados Unidos) e socialismo (União Soviética) tiveram pausa durante a Segunda Guerra Mundial onde os dois blocos, ainda que antagonistas entre si, uniram forças e lutaram como aliados contra o nazismo alemão. Nos anos seguintes à Guerra, entretanto, os Estados Unidos desempenharam um papel de protagonismo internacional: vitoriosos, com suas terras intactas, exerceram influência sobre a reconstrução dos outros países que, devastados pela guerra necessitavam de apoio internacional para sua recuperação. Os EUA tinham interesse em romper barreiras comerciais com os países afetados pela Guerra, de modo a estimular o crescimento econômico doméstico e internacional (AN OUTLINE, 1994).

Nesse período, o clima de tensão entre americanos e a URSS se manteve, visto que esta, com tradição de governo amplamente centralizado e autocrático, não possuía qualquer interesse em abrir-se para a influência internacional temendo nova invasão e devastação de seu território. Dessa maneira: “A Guerra Fria se desdobrou enquanto diferentes posturas sobre o modelo do mundo pós-guerra criavam suspeição e desconfiança entre os Estados Unidos e a União Soviética.”<sup>23</sup> (AN OUTLINE, 1994, p. 283).

Arbex Jr. (2005, p. 11) refere que a Guerra Fria ultrapassa os moldes de um conflito armamentista na medida em que “se manifestou em todos os setores da vida e da cultura, mexeu com a imaginação das pessoas, criou e reforçou preconceitos, ódios e ansiedades que sobreviveram ao fim dos blocos geopolíticos.”

Socialmente os americanos viviam uma época paradoxal posto que o grande crescimento econômico, a expansão da classe média e o paulatino acesso da população a bens de

---

<sup>23</sup> the Cold War developed as differences about the shape of the postwar world created suspicion and distrust between the United States and the Soviet Union.

consumo cada vez mais elaborados reforçavam o ideal de vida americano que se instituiu desde os anos 1920 sob a égide do *American dream*. Tal noção de uma vida boa e tranquila, fortemente baseada no consumismo e possibilitada pela democracia americana, contrastava com o sentimento predominante de “histeria anticomunista”: Escândalos relativos à espionagem soviética nos EUA (inclusive nas mais altas cúpulas do governo), ameaças de ataques nucleares e a constante vigilância do Estado americano sobre todos os cidadãos que pudessem representar os ideais subversivos do comunismo, marcaram uma onda de verdadeiro pânico e instabilidade em todos os estratos sociais. Ninguém estava isento de ser tomado para questionamento e muitos cidadãos, inclusive membros influentes da imprensa e do governo, foram deportados ou condenados por representarem ameaça à democracia.

Nesse contexto dual a sociedade americana prosperava econômica e culturalmente. A televisão exercia um forte impacto nos padrões de comportamento e consumo. Desenvolvido em 1930, o aparelho passou a ser vendido em lojas a partir do final da Segunda Guerra. Em 1946 os EUA contavam com cerca de 17.000 aparelhos, contudo, em 1949 os consumidores americanos compravam em torno de 250.000 televisores por mês. Já ao final da década, em 1960, três-quartos das famílias possuíam no mínimo um televisor, sendo que a família americana passava entre 4 e 5 horas por dia diante do aparelho (AN OUTLINE, 1994).

O poder e a influência das mídias televisiva e cinematográfica é ilustrado no romance escrito por Nabokov em 1954. A personagem homônima à obra é apresentada como uma típica garota americana: altamente influenciada pelos artistas famosos da televisão e da grande tela, deslumbrada pelos produtos propagandeados em todos os meios de comunicação e ávida por uma vida “boa e sofisticada”, conforme os padrões do *sonho americano*.

Os ícones da música e de *Hollywood* à época eram figuras como Elvis Presley, Marilyn Monroe e James Dean. Tais personalidades contrastavam com os padrões morais da sociedade da época: nos anos 50 predominava como norma a conformidade, o padrão social e os tabus relativos ao sexo e à

sensualidade eram marcados por uma postura conservadora. O grande sucesso de tais personalidades, especialmente entre o público jovem pode ser considerado como a porta de entrada para os movimentos culturais liberais dos anos 60. A sensualidade de Marilyn, o modo de dançar de Elvis e a “juventude transviada” retratada pelo eterno *bad boy* James Dean, eram vistas como má influência por muitos membros religiosos da sociedade, bem como por pais da nova geração de jovens dos anos 50.

A sociedade mantinha uma configuração bastante tradicional quanto aos padrões estabelecidos entre os gêneros. Mesmo que durante os esforços armamentistas da Segunda Guerra homens e mulheres houvessem sido forçados a adentrar o mercado de trabalho, com a restituição da tranquilidade econômica em território americano, os papéis tradicionais voltaram a ser estabelecidos. Era esperado, em geral, que as mulheres cuidassem da casa, enquanto os homens se encarregavam de manter a família financeiramente.

Com a prosperidade do pós-guerra houve um disparo na taxa de natalidade no país, que ficou conhecido como *Baby Boom*. Nos anos 50, havia cerca de 24 milhões de crianças pequenas nos EUA. Ao final da década, esse índice subiu para 35 milhões, denotando a grande alta na natalidade.

Se a sociedade se manteve tradicional com relação aos papéis designados entre gêneros, a questão da segregação entre negros e brancos começa a ser questionada em 1954. Nesse período tem início o *Civil Rights Movement*<sup>24</sup>, no qual o diferente tratamento destinado a brancos e negros era questionado. Batalhas judiciais para extinguir a segregação racial, especialmente em escolas, tiveram sua origem a partir de um decreto histórico realizado pela Suprema Corte dos Estados Unidos, no famoso caso *Brown vs. Board of Education*<sup>25</sup>. A partir

---

<sup>24</sup> Movimento dos direitos civis

<sup>25</sup> A contenda girava em torno da moção de uma ação judicial por parte de um grupo de pais de alunos negros, contra a política de segregação racial presente no sistema de ensino norte-americano, que determinava que brancos e negros frequentassem escolas separadas com base no critério racial. O caso é considerado um marco na luta pelos direitos civis na medida em que desenrolou-se até seu julgamento pela Suprema Corte dos Estados

desse marco, iniciaram-se movimentos sociais em todo o país e figuras como Rosa Parks, Martin Luther King Jr. e Malcom X tornaram-se referências na luta pela igualdade racial que iria tomar força nos anos 60.

O movimento dos direitos civis ilustra o clima de agitação em relação ao contexto de intolerância, vigente na sociedade americana dos anos 50. No mesmo período, fortes inquietações relativas à censura, ao clima de constante "ameaça" soviética por meio de espionagem e de propaganda subliminar nos meios de comunicação bem como o germe de uma postura mais contestadora por parte da juventude que daria origem ao movimento *hippie* dos anos 60 (buscando a liberação sexual, a igualdade entre os gêneros, a "paz e o amor" etc.) parecem sinalizar que a austeridade e a inflexibilidade característicos do período pós-guerra estavam em vias de questionamento, correspondendo, entretanto, ao contexto social em meio ao qual *Lolita* foi apresentada ao público pela primeira vez.

No final da década de 50, a geração de escritores do movimento literário *Beatnik* confrontava a conformidade aos valores tradicionais, a forte moral conservadora e os tabus relativos ao sexo. A também chamada *Beat Generation* compreendia um movimento literário antimaterialista através do qual os escritores se rebelavam contra os valores convencionais: "[...] enfatizando espontaneidade e espiritualidade, eles priorizavam intuição à razão. Misticismo oriental em oposição à religião ocidental institucionalizada."<sup>26</sup> (AN OUTLINE, 1994, p. 297). O *Beatnik* representado por autores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs precedeu movimentos de grande visibilidade do século seguinte, como a contracultura e o movimento *hippie*.

A geração *Beat* rompeu as barreiras com o que era considerado permitido pela censura da época. Por tal motivo, as obras dos autores desse movimento foram recebidas com grande censura e reprimendas legais, sendo duramente criticadas por representantes de outras gerações.

---

Unidos. A Corte decretou a inconstitucionalidade de leis estaduais que estabelecessem escolas públicas separadas para alunos negros e brancos.  
<sup>26</sup> stressing spontaneity and spirituality, they asserted intuition over reason. Eastern mysticism over Western institutionalized religion.

As discrepâncias entre os valores do movimento *Beat* e aqueles encontrados na bibliografia de Nabokov são extensas: enquanto a geração de autores dos anos 50 e 60 buscava posicionar-se de maneira crítica ante a sociedade da época, caracterizada pela postura de intolerância e opressão (contracultura, orientalização da espiritualidade, oposição ao capitalismo etc.), em seus escritos, Nabokov não parece importar-se essencialmente em estabelecer sua postura em relação a quaisquer valores sociais e políticos. O retrato da cultura americana elaborado pelo autor se reflete em *Lolita* como pano de fundo de um romance que poderia se desenrolar em praticamente qualquer sociedade ocidental sem que a trama fosse prejudicada.

Em contrapartida, ainda que não possa ser incluída no movimento *Beatnik*, *Lolita* possui aspectos que remetem ao espírito de controvérsia disseminado pelos membros de tal corrente: a célebre trama de Nabokov aborda o relacionamento sedutor e sensual entre um adulto e uma pré-adolescente, tema bastante espinhoso para a sociedade dos anos 50. Dessa maneira, é possível situar o escritor russo em relação ao contexto cultural “subversivo” que despertaria em meados da década de 50 nos Estados Unidos, considerando-se, porém, o fato de sua obra polêmica haver sido concebida inicialmente no começo dos anos 40 e publicada pela primeira vez em 1955.

Dessa forma, ainda que não possamos incluir Nabokov no rol de autores pertencentes ao movimento *Beat*, é flagrante a relação que o mesmo estabelece com um contexto cultural compartilhado pelos autores questionadores e revolucionários do final da década de 50: ambos trazem em suas produções a marca de uma sociedade austera, intransigente e puritana. Na mesma medida, as produções de Nabokov e dos autores do *Beatnik* tiveram que, cada qual a seu modo, ver-se com as dificuldades, fronteiras e limites impostos por tal sociedade censora.

A classificação dos escritos de Vladimir Nabokov conforme os moldes das escolas literárias mostra-se uma questão controversa entre os estudiosos das obras do autor. Em geral as discussões revolvem em torno de sua classificação enquanto modernista ou pós-modernista.

O Modernismo caracteriza-se como um movimento de oposição ao convencionalismo na arte. Através de uma nova perspectiva, os modernistas puseram em xeque o realismo na representação do sujeito e do mundo nas artes, passando a priorizar a interpretação subjetiva e livre em detrimento da descrição e reprodução da natureza (SANTOS, 2012).

Rompendo com os ideais clássicos da estética tradicional, que desde o Renascimento até o final do século XIX postulava a arte como uma “ilusão perfeita do real”, o Modernismo preconiza o surgimento de uma nova estética. Na literatura, autores representantes desse movimento, tais como Proust e Kafka, põem em marcha uma nova maneira de fazer arte (uma nova estetização) que abarca valores como a originalidade, a crítica cultural e a interpretação. Juntamente com tais ideais, a arte modernista traz consigo traços característicos, como a elevação da cultura, que normalmente implica em certo hermetismo na recepção de tais produções, visto que a arte modernista em geral não se faz amplamente compreensível ao grande público.

O Pós-modernismo, por sua vez, figura como um desdobramento do Modernismo, ao ultrapassar a noção hermética de arte, desestetizando-a e realocando-a no cotidiano, de modo acessível ao público geral. De compreensão mais acessível, a produção da arte pós-moderna fixa-se para além da interpretação: o cerne é a apresentação do mundo moderno, com suas incongruências, múltiplas fontes de informação e tecnologia (SANTOS, 2012).

Para os pós-modernos, o mundo e o cotidiano tornam-se espetáculo. Enquanto no Modernismo a originalidade e a forma eram preocupações do artista, no Pós-Modernismo a destruição da forma é a regra. Na literatura, tal movimento caracteriza-se pelo predomínio de aspectos como o humor, a ironia, a participação do público, o comentário cômico social e a intertextualidade já que, com frequência, os textos fazem referência a outros textos.

Sem assumir um partido fixo entre tais posicionamentos, Geoffrey Green (2008) põe em suspenso a necessidade de categorizar a contribuição literária de Nabokov, retomando em sua arguição a própria postura do autor em relação a sua obra e

à arte em geral. Green relembra excertos de *Strong Opinions* (1981), uma publicação que reúne a compilação de artigos, editoriais e entrevistas nas quais Nabokov discorre sobre temas diversos como literatura, arte, política, cinema etc.

Nessa obra, a postura do autor russo sobre a “taxonomia literária” se faz evidente em muitos excertos, tais como:

Eu também me recuso a ver mérito em um romance apenas porque ele foi escrito por um destemido negro na África, ou por um destemido branco na Rússia – ou por qualquer representante de qualquer grupo na América. Francamente, uma aura nacional, folclórica, de classe, maçônica, religiosa ou qualquer outra aura comunal, involuntariamente me causa rejeição a um romance, tornando difícil para mim descascar a fruta ofertada de modo a alcançar o néctar do possível talento.<sup>27</sup> (NABOKOV, 1981, p. 113).

Através de tal referência, é possível compreender que o autor de *Lolita* critica qualquer atitude de ênfase à caracterização e classificação da arte em compartimentos. Segundo suas palavras, tal expediente o afastaria da visão estética genuína em relação à produção, que para ele, passaria a estar corrompida por pré-julgamentos.

Nas notas dedicadas à sua tradução de *Eugene Onegin* de Pushkin, Nabokov expõe sua crítica ao processo de caracterização literária abertamente: “Eu não consigo pensar em nenhuma obra prima cuja apreciação seria aprimorada em qualquer grau ou maneira pelo conhecimento de que a mesma

---

<sup>27</sup> I also refuse to find merit in a novel just because it is by a brave Black in Africa or a brave White in Russia – or by any representative of any single group in America. Frankly, a national, folklore, class, masonic, religious, or any other communal aura involuntarily prejudices me against a novel, making it harder for me to peel the offered fruit so as to get at the nectar of possible talent.

pertenceu a esta ou aquela escola.”<sup>28</sup> (NABOKOV, 1968 apud GREEN, 2008).

A forma de expressar suas opiniões, sua personalidade marcante e sua inabalável paixão pela possibilidade de manifestar-se em toda a sua controvérsia (ao contrário do que ocorria com os autores residentes em sua Rússia natal) são aspectos que tornam a obra de Nabokov intrigante. Isso se verifica em *Lolita* de várias maneiras, sendo uma delas a relação da obra com o contexto dos Estados Unidos nos anos 50, tal qual descrito anteriormente. Naturalmente, tratando-se do ambiente descrito, o romance, que apresentava uma temática extremamente polêmica (inclusive para os dias atuais) foi recebido pelo público de modo especial.

## 2.4 REPERCUSSÃO DA OBRA

Sobre a repercussão da obra é interessante lembrar que, tratando-se de um romance escrito em inglês, que tem os Estados Unidos como pano de fundo, *Lolita* era destinado inicialmente à publicação nos Estados Unidos. Contudo, em virtude da recusa de várias editoras americanas em publicar um romance criticado por não contar com “personagens de boa índole” e acusado de não trazer consigo nenhum ensinamento, o livro foi lançado em inglês sem muito alarde, em 1955 em Paris, por um editor<sup>29</sup> malvisto pela crítica americana. Tal fato constituiu

---

<sup>28</sup> I cannot think of any masterpiece the appreciation of which would be enhanced in any degree or manner by the knowledge that it belonged to this or that school.

<sup>29</sup> Maurice Girodias, fundador da Olympia Press de Paris. Responsável pela publicação de obras importantes e controversas, tais como as de Jean Genet, Samuel Becket e outros. Na série *The Traveler's Companion*, eram incluídas obras de valor literário juntamente com leituras de forte conteúdo pornográfico. O editor inclusive enfrentou sérios problemas com a lei devido à publicação de “literatura obscena”. Appel Jr. (NABOKOV, 1995) indica que Nabokov não possuía consciência da má reputação de Girodias à época da publicação francesa de *Lolita*, apontando que o autor russo provavelmente



mais um obstáculo a ser transposto pela obra nos Estados Unidos, além de seu tema controverso, classificado por muitos como “pornografia”.

Inicialmente, Nabokov considerou a possibilidade de publicar sua obra célebre sob um pseudônimo, seguindo o conselho de Morris Bishop, seu amigo e colega docente na universidade de Cornell. Entretanto, convencido por seu editor francês, Maurice Girodias, o romance foi publicado sob a assinatura do autor russo. Nabokov relata em seu posfácio à *Lolita* que a decisão de publicá-lo em seu próprio nome mostrou-se acertada, visto que o lançamento do livro anonimamente poderia servir como justificativa às críticas que o definiam como pornografia. Tal fato acabaria, segundo o próprio autor, “traindo sua causa” (NABOKOV, 1995).

Mesmo havendo esgotado as 5.000 cópias iniciais em seu lançamento na Europa, *Lolita* se manteve na obscuridade até meados de 1956. Appel Jr. explica que o sucesso de *Lolita* partiu inicialmente de uma apreciação positiva feita por um crítico inglês nesse período. Graham Greene, do *Sunday Times* de Londres, recomendou a obra como um dos melhores livros do ano anterior, o que causou grande polêmica entre os colunistas de literatura da época (NABOKOV, 1995). Entre os críticos da obra encontrava-se o editor do periódico londrino *Sunday Express*, John Gordon, que descreveu *Lolita* como “*O livro mais indecente que eu já li*” e “*pura pornografia irrestrita*”.<sup>30</sup>

A polêmica circundando o romance atingiu seu ápice com a prescrição de apreensão, por parte da aduana britânica, de todas as cópias de *Lolita* que adentrassem o Reino Unido. A partir de dezembro de 1956, o romance foi também interditado na França pelo ministro do interior tendo sua publicação e venda proibidas pelo período de dois anos (POPOVA, 2014).

Em decorrência da polêmica envolvendo a obra Maurice Girodias, editor original do romance na França, enfrentou litígios jurídicos. Em correspondências entre o editor francês e o autor russo que remontam à época da interdição de *Lolita* na França,

---

julgava-o um editor de obras artísticas, por conta de seu trabalho nas *Éditions du Chêne*.

<sup>30</sup> “*the filthiest book I have ever read*” e “*sheer unrestrained pornography*”.

Nabokov se refere a uma “*Lolitation*”, ou seja ao “lolitígio” envolvendo o romance e aponta sua defesa ao mesmo:

Minha defesa moral do livro é o livro em si próprio. Eu não me sinto obrigado a fazer mais... Do ponto de vista ético, é de suprema indiferença para mim a opinião que possam ter a respeito do meu livro a corte francesa, britânica, ou quaisquer outras, magistrados ou leitores filisteus em geral.<sup>31</sup> (NABOKOV, 1940-1977 apud POPOVA, 2014, p. 1).

A partir desse momento, a obra começou a ter visibilidade devido a sua conflituosa aceitação e crítica nos meios literários, vindo a receber uma centena de páginas dedicadas à sua avaliação na *Anchor Review* de Nova York, em 1957 (NABOKOV, 1995; THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY, 1999).

Em um artigo da Biblioteca Pública de Nova York (1999) sobre a exibição intitulada “*Nabokov under the glass*” realizada pela instituição, é elaborada uma breve retrospectiva relativa ao grande empenho de Nabokov no sentido de encontrar uma editora interessada em publicar *Lolita* nos Estados Unidos.

Segundo consta, o autor russo preocupava-se com a reputação atribuída ao seu romance devido à sua associação com o editor francês responsável por sua primeira publicação e à própria recepção negativa da crítica devido a sua temática. Nesse sentido, ainda que fortemente motivado a ver sua obra publicada em solo americano, foi necessário que o autor russo batalhasse junto a diferentes editoras bem reconhecidas nos Estados Unidos, evitando ao máximo qualquer escândalo adicional relativo à mesma (THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY, 1999; POPOVA, 2014).

Os esforços e estratégias empreendidos por Nabokov com vistas a ter sua obra publicada nos Estados Unidos são

---

<sup>31</sup> My moral defense of the book is the book itself. I do not feel under any obligation to do more... On the ethical plane, it is of supreme indifference to me what opinion French, British or any courts, magistrates, or philistine readers in general, may have of my book.

flagrantes em sua correspondência com a editora McDowell de Nova York, interessada no romance (POPOVA, 2014). Em tais correspondências, o autor lista suas preocupações em relação à recepção da obra pelo público dos Estados Unidos, culminando com o declínio à publicação da obra pela referida editora temendo que alguns aspectos pudessem prejudicar a acolhida de *Lolita* em solo americano, caso representada pela McDowell naquele dado contexto. Entre os aspectos elencados pelo autor como dignos de consideração e recusa à editora figuram: o momento da publicação (indicando que este não seria oportuno à época), a necessidade de preparos prévios de modo a minimizar possíveis contendas legais, a importância de uma editora disposta a arcar com custos legais no caso de processos jurídicos envolvendo a obra, bem como o temor de que o lançamento da obra sem os devidos cuidados pudesse ocasionar o ostracismo do romance, já que este não seria abertamente divulgado nos meios de comunicação (POPOVA, 2014).

É sabido que o autor russo levou em consideração a força da censura (inclusive a moral religiosa) nos Estados Unidos, como estratégia no sentido de melhor planejar a apresentação de seu romance ao público norte-americano. Dessa maneira, sua busca por uma editora compatível com suas expectativas estendeu-se por algum tempo. Em correspondência a Girodias, seu editor francês, Nabokov expressamente declara: “Quem quer que publique *Lolita* aqui deverá concordar em defendê-lo às suas próprias custas e levar tal defesa até as cortes, se necessário até a Suprema Corte.”<sup>32</sup> (NABOKOV, 1940-1977 apud POPOVA, 2014, p. 5).

Por fim, após negociações promissoras e frustradas com diferentes editoras, *Lolita* foi publicado em agosto de 1958 pela G. P. Putnam’s Sons (posteriormente comprada pela Penguin Group), alçando rapidamente o patamar de *best seller*. O furor causado pela publicação nos Estados Unidos transparece no telegrama enviado a Nabokov por Walter Minton, presidente da Putnam’s, felicitando-o pelo sucesso no lançamento do romance:

---

<sup>32</sup> whoever publishes *Lolita* here will have to agree to defend it, at his own expense, and to carry his defense through the courts as far as the Supreme Court, if necessary.

TODOS FALANDO DE LOLITA NO DIA DO LANÇAMENTO MAGNÍFICAS CRÍTICAS DE ONTEM E ESTOURO NO NEW YORK TIMES ESTA MANHÃ [arrasando o romance] FORNECEU COMBUSTÍVEL NECESSÁRIO PARA ESTIMULAR 300 NOVAS ENCOMENDAS ESTA MANHÃ E LIVRARIAS RELATAM EXCELENTE DEMANDA FELICITAÇÕES PELO DIA DE LANÇAMENTO.<sup>33</sup> (THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY, 2014, p. 5).

Em questão de dias o romance já havia alcançado sua terceira tiragem figurando como o primeiro livro a vender 100.000 cópias em suas primeiras três semanas de lançamento desde “*E o vento levou*”. Após seu lançamento, o livro não encontrou quaisquer dificuldades face à censura nos Estados Unidos, o que pode estar relacionado às precauções tomadas por Nabokov.

Como consequência do estrondoso sucesso de sua obra, o autor obteve atenção do público e da crítica. Daí em diante, *Lolita* foi considerado um clássico da literatura contemporânea e Nabokov foi capaz de transcender ao preconceito relativo às suas origens russas enquanto autor, sendo considerado “o mais importante romancista americano vivo à época”, além de um grande escritor russo (NABOKOV, 1995).

A autora e crítica literária Elizabeth Janeway (1958) produziu uma crítica contemporânea ao lançamento de *Lolita*, publicada no periódico The New York Times sob o título “*The tragedy of man driven by desire*”<sup>34</sup>. Contrariamente ao assinalado pelo presidente da Putnam em seu telegrama a Nabokov, a crítica de Janeway ao romance foi bastante positiva vindo a

---

<sup>33</sup> EVERYBODY TALKING OF LOLITA ON PUBLICATION DAY YESTERDAYS REVIEWS MAGNIFICENT AND NEW YORK TIMES BLAST THIS MORNING [panning the novel] PROVIDED NECESSARY FUEL TO FLAME 300 REORDERS THIS MORNING AND BOOK STORES REPORT EXCELLENT DEMAND CONGRATULATIONS ON PUBLICATION DAY. [Utilização de letras maiúsculas no texto-fonte por tratar-se de citação de um telegrama]

<sup>34</sup> “A tragédia de homens levados pelo desejo”, em tradução livre realizada por mim, visto que o texto não possui tradução para o português.

autora americana a ser considerada como uma das “defensoras” da obra.

Nesse artigo, conforme enunciado pelo título, é dado destaque ao aspecto da relação do narrador (Humbert) com seu próprio desejo. Dessa maneira, a crítica parece ultrapassar a noção imediata de que o romance se trate de uma obra pornográfica ao compreender que a trama enreda em sua essência a relação do sujeito (qualquer um que seja) com seu desejo (JANEWAY, 1958).

Segundo Janeway (1958), ao acometer seu narrador de uma série de predisposições, condições e características que constituem grandes tabus em nossa sociedade, Nabokov o faz refletidamente, como estratégia para obter a atenção do leitor e prevenir por parte deste, a falsa identificação e simpatia pelos tormentos e transgressões de Humbert.

Do ponto de vista estético, a crítica pontua ainda a disparidade entre a personagem de Humbert e as demais presentes na obra. Conforme Janeway, o narrador adquire uma função alegórica ao mesmo tempo que de personagem o que, em contraste com as demais personagens presentes, parece tirar a obra de equilíbrio. Neste ponto, a crítica do New York Times pontua que talvez a maior falha de Nabokov tenha sido a de fazer de seu narrador a personagem principal do romance, pois assim, este último acaba destacando-se do ponto de vista de composição da personagem (JANEWAY, 1958).

Em contrapartida à crítica positiva de Janeway (1958), apreciações negativas à obra são correntes até os dias atuais. Entre elas destaca-se a opinião partilhada entre muitos críticos, leitores e autores de que a personagem de Lolita é completamente silenciada e reificada na trama, visto que esta é narrada por seu “algoz”. Uma das porta-vozes de tal perspectiva é a iraniana Azar Nafisi, autora de *Reading Lolita in Tehran* (2003)<sup>35</sup>. A professora centra sua crítica sobre a compreensão

---

<sup>35</sup> “*Lendo Lolita em Teerã*”: O livro relata as experiências de um grupo de leitura composto por mulheres universitárias e realizado semanalmente na casa de uma professora liberal em contrapartida ao regime totalitário vigente no Irã. No grupo, eram lidas e debatidas obras literárias ocidentais, tais como o polêmico romance de Nabokov.

de que o romance essencialmente trata sobre a reificação e o apagamento da identidade de Lolita, visto que a personagem existe para o leitor apenas através dos olhos de Humbert.

A partir do exposto é possível perceber a existência de diferentes abordagens à trama. Contudo, minha compreensão sobre o romance tende a acompanhar aquela enunciada por Janeway (1958), de modo que, o entendimento que passa a permear a análise a ser elaborada nesta dissertação é aquele de que *Lolita* ultrapassa a própria trama e suas personagens, que figuram como alegorias na enunciação de uma questão que as transcende: a relação entre sujeito e desejo.

## 2.5 *LOLITA* E O CINEMA

A controvérsia e o tabu envolvendo a obra de Nabokov certamente figuraram como propulsores do sucesso conquistado pelo romance de modo que, no mesmo ano da publicação americana de *Lolita*, o cineasta Stanley Kubrick e a MGM Studios adquiriram os direitos de filmagem da mesma. Nesse sentido, visando fornecer dados que permitam melhor compreender o processo de transposição do romance em roteiro cinematográfico a ser analisado nesta dissertação, passo a uma breve contextualização da indústria cinematográfica existente à época.

Desde o seu surgimento até os dias atuais, o cinema vem se desenvolvendo mediante tecnologias cada vez mais apuradas, num contexto cultural sempre cambiante. O cinematógrafo dos irmãos Lumière, que em 1895 tornou possível a projeção de imagens para o público, configurando a primeira "sessão de cinema" da história há 121 anos, já foi em muito ultrapassado pelo que atualmente consideramos cinema. Dificilmente um expectador da atualidade consideraria aquelas imagens projetadas pelos idealizadores da filmadora (que consistiam em um simples registro de pessoas saindo de uma fábrica: "A Saída da Fábrica Lumière em Lyon") como entretenimento, relacionando-as ao que hoje conhecemos como a sétima arte. Destarte, é possível verificar que "a mais nova das

artes", mesmo sendo jovem em comparação às demais formas de expressão artística, possui uma trajetória de importantes dimensões.

Em sua obra "American Cinema/ American Culture", Belton (1994) refere que em torno de 1896 a 1905, a experiência cinematográfica (ao menos nos Estados Unidos) era restrita à classe média por conta da duração das atrações bem como do preço das entradas. A ida ao cinema contemplava uma variedade de atrações, incluindo performances ao vivo no âmbito do entretenimento popular. Nessa época, os filmes centravam-se no que autores se referem como "*actualities*". Tais "atualidades" consistiam em projeções de situações tais como a filmagem de um passeio em um trem fantasma, paisagens de lugares distantes, documentários, performances de circo ou artistas de rua, excertos de peças de teatro, ou truques de mágica utilizando recursos de filmagem como câmara lenta, exposição múltipla e etc.

A partir de 1905 tem início o chamado período do cinema *Nickelodeon*. O nome faz referência ao custo das entradas que baixam então para apenas "um níquel", fazendo com que a experiência cinematográfica à época passe a ser acessível a um número maior de cidadãos de classes sociais mais diversas. Dessa maneira, a partir dos Nickelodeons se torna possível uma maior homogeneização da cultura na medida em que o conteúdo projetado passa a atingir um número cada vez maior e mais distinto de sujeitos: em 1910 cerca de 26 milhões de americanos frequentavam o cinema semanalmente (BELTON, 1994). Neste período o conteúdo dos filmes passa a enfatizar a contação de histórias, transcendendo a mera exposição de situações. Belton (1994, p. 10) destaca a "institucionalização da narrativa como categoria principal da produção do cinema Americano" nessa época.

Com o Pós-Guerra, porém, a lua de mel entre os Estados Unidos e o cinema parece ter fim. Há um declínio nas audiências e, a outrora efervescente produção hollywoodiana enfrenta uma reestruturação ante os novos hábitos de uma sociedade alterada por novos costumes e características. Havendo ocupado o posto de entretenimento em massa por excelência ao longo de 40 anos, o cinema dos anos 1950 passou a desempenhar o papel

de "uma forma especializada de atividade participativa em um panorama mais amplo de atividades recreacionais" (BELTON, 1994, p.257).

Alguns historiadores atribuem a necessidade de redefinição da indústria cinematográfica à chegada do aparelho televisor aos lares das famílias americanas. Contudo, Belton (1994) ressalta que, para além do fascínio exercido pela acessibilidade proporcionada pelos programas de televisão, que traziam filmes, séries e notícias para o conforto do lar, a sociedade da época também sofria modificações no âmbito econômico: com a redução da jornada de trabalho (de seis dias por semana para cinco dias úteis, com férias remuneradas), os trabalhadores do pós-guerra tinham mais tempo e dinheiro para dispendar em atividades recreacionais. Tais dados sinalizam o fim do cinema como fonte primordial de entretenimento, em contrapartida à época dos Nickelodeons, quando o trabalhador dotado de pouco dinheiro, contava com um tempo restrito para dedicar ao lazer, sendo os filmes uma das melhores alternativas.

Como recurso adaptativo ante as mudanças que ocorriam, Hollywood elaborou uma nova cultura cinematográfica propondo uma alteração na rotina dos expectadores, que não mais buscavam o entretenimento dos cinemas semanalmente. O padrão de frequência neste período passa a ser determinado a partir dos *Blockbusters*, que são conhecidos como os filmes de grande orçamento e grande bilheteria. Cada filme passa a ser propagandeado como um grande evento (de forma muito similar ao teatro), de modo a chamar a atenção dos expectadores eventuais e "ganhar seu interesse", tirando novamente o foco do público de outras atividades recreacionais possíveis.

No período em que *Lolita* foi filmado por Stanley Kubrick, o ritmo de produção em Hollywood era ditado pelos *blockbusters*. A própria controvérsia envolvendo a recepção e a temática do romance homônimo ao filme funcionaram como publicidade no sentido de atrair o expectador para o cinema. Nesta mesma época, a indústria cinematográfica sofria com as reminiscências do período de histeria anticomunista.



### 2.5.1 Hollywood e a Guerra Fria

Conforme mencionado anteriormente, a Guerra Fria remonta ao período ulterior à Primeira Guerra Mundial, e tem em suas origens o temor dos Estados Unidos de que o golpe de Estado realizado em 1917 com a Revolução Bolchevique servisse de exemplo em solo norte-americano. Nesse contexto, a indústria cinematográfica desempenhou um papel importante no sentido de disseminar os ideais anticomunistas. Durante o período da Guerra Fria, muitos foram os filmes que retrataram (com maior ou menor ênfase) a questão da ameaça comunista.

Em meio ao clima de constante ameaça dos regimes totalitários que se disseminavam ao redor do globo, criou-se a *House Un-American Activities Committee* (HUAC)<sup>36</sup> em 1938, com a finalidade de investigar indivíduos com filiações a ideais comunistas ou nazistas em território americano.

Nessa mesma época foi criada em Hollywood a *Anti-Nazi League*<sup>37</sup>, uma organização de membros da indústria cinematográfica em prol do combate ao nazismo e ao fascismo. Embora composta tanto por membros do Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA), quanto por não-membros, a Liga consistia numa organização de bases comunistas e, por este motivo, passou a despertar a atenção da HUAC.

Em 1940, Martin Dies, o presidente da HUAC iniciou investigações a respeito da presença de comunistas em Hollywood. Grandes nomes como Humphrey Bogart, Frederic March e James Cagney foram chamados para questionamento sob suspeita de tratarem-se de comunistas. Mesmo com a liberação dos indiciados, o precedente foi estabelecido, de modo que a publicidade envolvendo a investigação de comunismo em Hollywood mostrou-se interessante para o Comitê.

Com a Segunda Grande Guerra, as investigações sobre a presença de comunistas em Hollywood teve uma pausa, visto que a Rússia constituía um aliado dos Estados Unidos. Entretanto, mobilizados pelo espírito inquisidor já estabelecido,

---

<sup>36</sup> Comitê de Atividades Antiamericanas

<sup>37</sup> Liga Anti-nazismo de Hollywood.

membros de extrema-direita da indústria cinematográfica mantiveram a campanha anticomunista estabelecida anteriormente, criando a *Alliance for the Preservation of American Ideals*<sup>38</sup>, que se destinava a eliminar "comunistas, radicais e excêntricos" da indústria (BELTON, 1994). Composta por membros célebres, a Aliança contava com nomes como Walt Disney, Clark Gable, John Wayne, entre outros.

Dessa forma, mesmo durante o período de "latência" na "caça aos comunistas" configurado pela Segunda Guerra, no qual a Rússia (e consequentemente o Comunismo) figurava como aliada americana na luta contra a Alemanha, Itália e Japão, a Aliança conseguiu manter a atenção do governo na direção da indústria do cinema nos Estados Unidos. Desse modo, em 1945, a HUAC retorna a Hollywood para investigar as denúncias feitas pela Aliança.

A retomada das investigações de comunismo na indústria hollywoodiana pela HUAC se dá mediante o incentivo da Aliança para Preservação dos Ideais Americanos de modo que, após o testemunho de membros de extrema-direita da Aliança entre outros, foi declarado em 1947 que "os cineastas de Hollywood empregaram técnicas sutis em filmes, glorificando o sistema comunista e depreciando nosso próprio sistema de governo e instituições"<sup>39</sup> (BELTON, 1994, p. 240). Em outubro do mesmo ano em Washington, foram realizadas audiências públicas nas quais foram entrevistadas 24 testemunhas "cooperativas" (entre elas os próprios membros da Aliança) e 11 testemunhas "relutantes"<sup>40</sup>, que posteriormente converteram-se em apenas 10,

---

<sup>38</sup> Aliança para Preservação dos Ideais Americanos.

<sup>39</sup> Hollywood filmmakers have employed subtle techniques in pictures glorifying the Communist system and degrading our own system of Government and Institutions.

<sup>40</sup> No sistema legal norte-americano classificam-se as testemunhas como "friendly" e "unfriendly". As primeiras, que escolhi por abordar como "cooperativas", consistem naquelas que se prestavam a responder a interrogatórios sobre si próprias e outros, enquanto aquelas por mim designadas como "relutantes", correspondem aos sujeitos que se recusam a cooperar com as audiências. No caso específico das audiências de Outubro de 1947, os chamados *Hollywood Ten* (que eram inicialmente onze) tinham como clara estratégia portar-se de forma não-cooperativa, buscando desviar seus testemunhos no sentido da denúncia ao que entendiam consistir uma

constituindo o grupo chamado *Hollywood Ten*, ou "os Dez de Hollywood".

Os *Hollywood Ten* se destacaram ao recusar a cooperar com o andamento da audiência, especificamente por não responderem a uma questão pontual: "Você é ou já foi membro do Partido Comunista?". Diante da conduta dos "relutantes", o Comitê indiciador da HUAC os acusou formalmente de desacato ao Congresso e processos criminais contra os mesmos foram instaurados.

Uma semana mais tarde, mais de 50 membros da Motion Pictures Association se reuniram para a debater medidas de salvaguarda diante do revés configurado pela audiência. Os produtores temiam os já ameaçados boicotes de filmes, encetados por organizações patrióticas. A medida tomada nesta reunião foi chamada de *Blacklist*, e, conforme o próprio nome sinaliza, consistia numa lista negra dos profissionais que não cooperassem com as investigações da HUAC e que possuíssem qualquer vinculação comunista. Os *Hollywood Ten* inauguraram esta lista que determinava a suspensão e a negação de emprego aos profissionais que a integrassem.

Belton (1994) relata que em meados de 1950 mais de 200 profissionais da indústria cinematográfica haviam sido listados. Segundo o autor, a *Blacklist* permaneceu inatacável de 1947 a 1960, quando o roteirista Dalton Trumbo, integrante dos *Hollywood Ten*, teve seus trabalhos abertamente divulgados em Hollywood, recebendo crédito por filmes de grande sucesso como *Exodus* (1960) e *Spartacus* (1960, curiosamente dirigido por Stanley Kubrick). Entretanto, a lista se manteve ativa, vindo a perder sua força a partir de meados dos anos 60, propagando seus efeitos até os anos 70.

O filme *Lolita* foi lançado em 1962, período em que a *Blacklist* iniciava seu declínio. Tal aspecto me parece digno de

---

violação de seus direitos constitucionalmente garantidos (pela Primeira Emenda, que garante a liberdade de expressão e de associação pacífica), perpetrada pela HUAC através de tais investigações. Tal contenda e seu desdobramento, bem como todo o contexto da indústria cinematográfica durante o período de histeria anticomunista é muito bem ilustrado no filme "Trumbo - Lista Negra" (2015), de Jay Roach.

nota visto que o nome assinado abaixo do roteiro desse filme sobre temática controversa é aquele de um imigrante russo. Tal aspecto pode ser mais um dado a ser considerado em relação às necessidades de edição do roteiro original elaborado por Nabokov, vislumbradas pelo diretor.

Ademais, parece-me relevante destacar mais um aspecto relativo ao contexto de incertezas e intolerâncias relativo ao período de produção cinematográfica de *Lolita*. No cinema assim como em outros meios (enquanto reflexo de preocupações que abalavam a sociedade da época), a temática da liberação feminina era abordada.

Enquanto socialmente a mulher lutava para ver seus direitos equiparados aos dos homens, por exemplo na luta por iguais condições de trabalho e emprego, na busca por independência econômica feminina etc., o cinema parecia retratar o Movimento de Libertação Feminina através de um único prisma, o da sexualidade:

No que diz respeito aos filmes de 1960, o movimento feminista tornou-se a revolução sexual; ou seja, sua agenda política foi traduzida numa série de mudanças superficiais nos costumes sexuais. As mulheres são retratadas como sexualmente liberais ou agressivas. Mas, as mulheres de Hollywood são menos inspiradas nas mulheres revolucionárias que lutavam por direitos iguais na revista NOW, do que nos pôsteres encontrados nas páginas misóginas da *Playboy*.<sup>41</sup> (BELTON, 1994, p. 280).

Nesse contexto, quando avaliado sob o aspecto da representação feminina no momento de transição de valores

---

<sup>41</sup> As far as the films of the 1960s were concerned, the women's movement became the sexual revolution; that is, its political agenda was translated into a series of superficial changes in sexual mores. Women are depicted as sexually liberated or aggressive. But Hollywood's women are modeled less after the revolutionary women who fought for equal rights in NOW than after the centerfolds found in the misogynistic pages of *Playboy*.

culturais assinalado pelo Movimento de Libertação da Mulher, Belton (1994) equipara *Lolita* a filmes como *Barbarella* (1968), onde o papel da mulher é caracterizado fortemente por um viés sexual/sensual.

### 2.5.2 O diretor Stanley Kubrick

Stanley Kubrick (1928-1999) foi um diretor de cinema americano digno de reconhecimento também por suas contribuições como produtor de cinema, autor de roteiros cinematográficos, editor, diretor de fotografia e fotógrafo. Frequentemente citado entre os diretores de produção mais relevantes no cinema do século XX, Kubrick apresenta em seus filmes características como o realismo, o humor negro, a singular direção de arte e o refinado emprego da música.

O início de sua carreira como diretor de cinema deu-se em decorrência de sua experiência como fotógrafo. Em 1946, Kubrick iniciou suas atividades como fotógrafo-aprendiz da revista *Look* ascendendo mais tarde ao posto de fotógrafo efetivo. Nessa posição, o mesmo teve a oportunidade de trabalhar em contato com pessoas famosas no meio artístico, desenvolvendo seu senso estético e estimulando sua criatividade.

Durante o período como fotógrafo, Kubrick tornou-se especialmente famoso por suas fotografias que contavam histórias através de imagens. A primeira delas, publicada em 1946 sob o título "*A Short Story from a Movie Balcony*", ou, livremente traduzido como "Um Conto do Balcão Superior de um Cinema", registrava a discussão entre um homem e uma mulher na qual, o primeiro é surpreendido por um tapa. Nesse momento inicial, a habilidade em contar histórias por meio de imagens, objeto primordial das artes cinematográficas, mostrava-se presente nos interesses criativos do futuro diretor.

A partir de meados de 1950, Stanley Kubrick inicia sua carreira cinematográfica propriamente dita, filmando curtas-metragens e produções de baixo custo. O diretor se estabelece

definitivamente em Hollywood em 1956, com *The Killing* - *O Grande Golpe*, cujo roteiro fora escrito por Kubrick, a partir dos direitos autorais adquiridos sobre um romance de Lionel White. Para a produção dos diálogos do filme, entretanto, o diretor sugeriu a colaboração do novelista Jim Thompson, com quem assina o roteiro final. Conhecido por seu extremo perfeccionismo, e sua diligência na participação de todas as etapas envolvendo a produção de seus filmes, essa não seria a primeira nem a última vez que o diretor se envolvia (direta ou indiretamente) na elaboração de um roteiro. Quando não era responsável pela produção direta do manuscrito, Kubrick trabalhava muito próximo aos autores e, lançava mão do processo de edição largamente como uma ferramenta de "re-direção" à obra já filmada. Em suas próprias palavras:

Eu amo editar. Eu acho que gosto disso mais do que qualquer outra fase da produção cinematográfica... A edição é o único aspecto do cinema que não se assemelha a qualquer outra forma de arte - um aspecto tão importante que não pode ser destacado o suficiente... Ela pode ser uma mão na roda ou a ruína para um filme.<sup>42</sup> (KUBRICK In. WALKER, 1972, p. 42).

Muito frequentemente o diretor optava por trabalhar em projetos cujo roteiro consistia na adaptação de romances para o cinema: além de *Lolita*, *Glória Feita de Sangue* (*The Paths of Glory*, 1957), *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971), *Barry Lyndon* (1975), *O Iluminado* (*The Shining*, 1980) entre outros, consistiram em produtos da transposição de romances para o meio fílmico. Sobre esse aspecto do processo criativo do diretor, Diane Johnson, co-autora do roteiro cinematográfico de *O Iluminado* pontua que ele

---

<sup>42</sup> I love editing. I think I like it more than any other phase of filmmaking... Editing is the only unique aspect of filmmaking which does not resemble any other art form - a point so important it cannot be overstressed ... It can make or break a film.

[...] sempre disse que era melhor adaptar um livro do que escrever um roteiro original, e que você deve escolher um trabalho que não seja uma obra-prima para que você possa melhorá-lo. Foi o que ele sempre fez, com exceção de *Lolita*.<sup>43</sup> (CIMENT, 1980, p. 293).

Outras características do estilo de Kubrick correspondem à minúcia e ao perfeccionismo com que o diretor arquiteta a trama de seus filmes, bem como sua execução. Da direção de imagem, à filmagem, à direção dos atores, o mesmo adquiriu no meio artístico, a reputação por ser extremamente exigente, chegando a demandar repetições intermináveis de tomadas de cenas aparentemente simples, como por exemplo, um ator batendo a porta do carro. Nesta senda, não eram infrequentes os desentendimentos com o elenco, com a produção e com a equipe no *set* de filmagem.

Dotado de uma personalidade forte, o tímido e reservado diretor de cinema tinha grandes expectativas em relação à sua equipe, e não se contentava com nada menos do que a excelência. A fama alcançada por Kubrick muito cedo em sua carreira, permitiu-lhe uma comodidade que poucos diretores de Hollywood obtiveram:

Ao construir solidamente uma reputação como um diretor de importância internacional, ele adquiriu total controle artístico sobre seus filmes, conduzindo a produção de cada um deles dos estágios iniciais de planejamento e roteirização até a pós-produção. Kubrick foi capaz de capitalizar sobre a vasta liberdade artística que os grandes estúdios lhe concederam, porque ele aprendeu a fazer

---

<sup>43</sup> always said it was better to adapt a book rather than write an original screenplay, and that you should choose a work that isn't a masterpiece so that you can improve on it. Which is what he's always done, except with *Lolita*.

cinema como um negócio desde o zero.<sup>44</sup>  
(LYON, 1986, p. 307).

Ademais, os filmes de Kubrick carregam sempre o traço da controvérsia. Lyon (1986) destaca que, a seu modo, cada um dos projetos escolhidos pelo diretor aborda a temática do erro humano: a despeito dos maiores esforços que emprega no sentido do domínio de si, dos outros, dos desejos, do mundo, o homem está constantemente sujeito ao erro e à falha. E parece ser essa falha humana, essa constante luta interna apreciada através de diferentes perspectivas, o objeto de interesse do diretor nova-iorquino.

Ainda que largamente premiado, Kubrick nunca recebeu um Oscar de melhor diretor. Seu único troféu da Academia foi recebido em 1969, pelos efeitos especiais em *2001: Uma Odisseia no Espaço*.

---

<sup>44</sup> By steadily building a reputation as a filmmaker of international importance, he has gained full artistic control over his films, guiding the production of each of them from the earliest stages of planning and scripting through post-production. Kubrick has been able to capitalize on the wide artistic freedom that the major studios have accorded him because he learned the business of filmmaking from the ground up.





## **CAPÍTULO 3: A TEORIA FUNCIONALISTA E O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO**

### **3.1 FUNCIONALISMO**

O funcionalismo como referencial teórico em estudos da tradução originou-se nos anos 70 e teve seu ápice a partir das décadas de 80-90, caracterizando-se por postular a primazia da função comunicativa no processo tradutório. Por tal motivo, a abordagem funcionalista na tradução é alvo de fortes críticas, pois põe em cheque questões que há muito se fazem presentes na área dos estudos da tradução, entre elas a famosa ideia de fidelidade ao texto-fonte (POLCHLOPEK, ZIPSER, COSTA, 2012).

Nos estudos da tradução a perspectiva funcionalista tem sua origem através das contribuições de Katherina Reiss. Sob influência do contexto teórico dos anos 70, que direcionava o foco da ação tradutória para a noção de equivalência entre texto-fonte e texto-meta, a teórica alemã foi capaz de elaborar uma perspectiva que permitia descentrar o destaque ao texto-fonte através da consideração de importantes aspectos inerentes ao texto-meta. Considerando que uma tradução ideal corresponderia àquela na qual o propósito na língua de chegada fosse equivalente à função comunicativa, ao conteúdo e à forma do texto-fonte, Reiss propunha que, ao avaliar a adequação do texto-fonte ao seu receptor seria necessário centrar-se na transmissão das funções predominantes do texto-fonte (POLCHLOPEK, ZIPSER, COSTA, 2012).

Assim, dirigindo seu olhar às situações comunicativas (ou "tipologia textual"), Reiss elaborou critérios de instrução que, com base em aspectos intra e extralinguísticos, permitiam ao tradutor interpretar e avaliar o significado do texto. Tais critérios foram posteriormente expandidos por Christiane Nord (1991) em seu modelo de análise textual voltada à tradução (POLCHLOPEK, ZIPSER, COSTA, 2012).

Embora criticada pelo destaque atribuído ao texto-fonte, a perspectiva de Katherina Reiss é reconhecida como um desenvolvimento nos estudos da tradução por considerar, ainda que com menor ênfase que seus predecessores, as características do texto-meta que ultrapassam suas estruturas linguísticas.

Outro nome de destaque na teoria Funcionalista é Hans Vermeer, que desenvolveu os conceitos de Reiss, de quem foi aluno, introduzindo assim uma noção própria sobre o processo tradutório. Para Vermeer a atividade tradutória é vista a partir de uma óptica contrária à da teórica alemã: enquanto esta privilegiava o papel do texto-fonte na tradução, aquele ressaltava os elementos do texto-meta como dados mais importantes no processo tradutório (LEAL, 2006; POLCHLOPEK, ZIPSER, COSTA, 2012).

Para Vermeer, a tradução é compreendida como uma ação humana e, enquanto tal, é constituída por propósitos e intenções. Assim, sustentando-se na noção de propósito e objetivo, caracterizada pela palavra grega *skopos*, o autor elabora uma teoria funcionalista da ação proposital (*skopostheorie*) que revoga o destaque ao texto-fonte proposto por Reiss, ao enunciar que as estratégias tradutórias são determinadas pelo propósito final da tradução (MUNDAY, 2001; POLCHLOPEK, ZIPSER, COSTA, 2012).

Dessa maneira, o teórico vislumbra o texto-fonte como uma fonte de informação e não mais como base central do processo tradutório. Tal noção implica sua proposta de que o texto traduzido seja considerado como uma obra original visto que, ao traduzir é necessário que seja dado destaque ao contexto de recepção do texto-meta (VERMEER, 1989 apud LEAL 2006)

Gentzler (1993) ressaltava que o surgimento da teoria funcionalista marca um período importante no desenvolvimento da teoria da tradução na medida em que redireciona uma celeuma de milhares de anos - fidelidade contra liberdade do tradutor - a partir de um foco especial: a função da tradução. O teórico argumenta que traduções funcionalistas podem encontrar-se em diferentes graus de relação com uma perspectiva mais "fiel" ou mais "livre" acerca do texto-fonte,

desde que tenham como princípio norteador fundamental a adequação da abordagem do último à função pretendida com o encargo tradutório.

Neste contexto, partindo da perspectiva funcionalista, o trabalho do tradutor é contemplado de forma ativa, pois o mesmo passa a ser visto como responsável direto por realizar escolhas tradutórias coerentes e embasadas funcionalmente em relação ao *skopos* do texto a ser produzido. Assim, a teoria funcionalista é responsável por divisar os tradutores sob uma óptica extremamente influente em relação ao processo tradutório "elevando-os ao mesmo status de autores, editores e clientes" e atribuindo a eles o compromisso com a elaboração de "decisões apropriadas, racionais que melhor cumpram com a comunicação entre culturas pretendida" (GENTZLER, 1993, p. 70). Nesse sentido,

[...] a abordagem funcionalista permite ao tradutor flexibilidade para decidir que tratamento funcionaria melhor na situação em pauta. O tradutor/agente cultural desfruta, dessa maneira, de licença para participar ativamente na produção do texto final. De fato, a abordagem funcionalista vislumbra o tradutor como um profissional intercultural, e não como um escriba secundário e mecânico.<sup>45</sup> (GENTZLER, 1993, p. 70).

A teoria de Christiane Nord (1991) constitui uma terceira alternativa às teorias funcionalistas de Reiss e Vermeer. Ao adotar e desenvolver conceitos de ambos os teóricos, Nord (1991) elabora uma concepção de tradução que contempla simultaneamente a importância de aspectos relativos ao texto-fonte e ao texto-meta.

---

<sup>45</sup> The functionalist approach allows the translator flexibility to decide which approach would work better in the given situation. The translator/cultural worker thus enjoys the license to participate actively in the production of the final text. Indeed, the functionalist approach views the translator as a cross-cultural professional, not as a secondary, mechanical scribe.

Considerando que toda tradução consiste em uma ação comunicativa que implica interação intercultural, o funcionalismo nordiano ajusta o foco do processo tradutório para a própria ação comunicativa. Tal perspectiva implica que a primazia do texto-fonte é deposta em nome de uma tradução focada em aspectos internos e externos ao texto, que venham a interferir em uma comunicação eficiente, ou seja, uma comunicação que cumpra o papel de informar ao receptor intenções e propósitos traduzidos num contexto temporal e cultural que pode divergir daquele no qual o texto-fonte foi escrito (NORD, 1991; GENTZLER, 1993).

O modelo de análise textual voltada à tradução, proposto por Nord em 1988 foi adotado como referencial teórico para esta dissertação e consiste em uma sistematização da Teoria Funcionalista de modo a guiar a prática diária do profissional tradutor assim como a formação e o treinamento de tradutores. A obra *Text Analysis in Translation* (1991 [1988]) é apresentada de modo didático ilustrando ponto a ponto as questões intratextuais e extratextuais a ser contempladas em um processo tradutório.

No referido trabalho, a autora demonstra claramente o ponto de vista funcionalista de que, além dos aspectos inerentes ao próprio texto, fatores relativos à cultura de partida e à cultura de chegada (como por exemplo, o tempo e o local de produção dos textos, a intenção de autor e tradutor e etc.) desempenham um papel de equivalente peso no sucesso ou fracasso de uma tradução, já que enquanto ação comunicativa, esta visa informar um determinado receptor, que pode ou não receber a informação, dependendo de fatores culturais que ultrapassam a mera produção intratextual.

Sendo assim, a teoria nordiana destaca-se no funcionalismo ao propor de forma concreta uma paridade no grau de destaque entre texto-fonte e texto-meta, incorporando ao processo de tradução outros dados relevantes que ultrapassam tais materiais como biografias, dados sobre as culturas de partida e de chegada, informações sobre o contexto cultural e histórico etc.

Considerando o texto como uma ação comunicativa, o processo tradutório conforme descrito pelo modelo nordiano deve analisar as dimensões da situação comunicativa bem como os participantes no ato comunicativo. Segundo Nord (1991, p. 15),

[...] em uma análise orientada para a tradução, nós iremos primeiramente analisar esses fatores e sua função na situação do texto-fonte e, depois, compará-los com os fatores correspondentes na situação (prospectiva) do texto-traduzido, visto que também o texto-meta, assim como o texto-fonte, será embasado em uma interação comunicativa que determina sua função.<sup>46</sup>

Nesse sentido, justifica-se a contextualização histórica e social das obras-fonte e meta, empreendida ao início desta dissertação.

A função comunicativa, além de configurar uma característica constitutiva fundamental dos textos, é determinante das estratégias de produção dos mesmos. Nesse sentido o tradutor encontra duas consequências que interferem no processo tradutório e, assim, devem ser avaliadas na análise textual voltada para a tradução: uma delas é retrospectiva à produção do texto-fonte, e outra prospectiva em relação à produção de um texto-meta.

A primeira diz respeito à indicação de que em sua análise (retrospectiva) do texto-fonte, o tradutor deverá ter em mente suas expectativas em relação à função textual (através de indicativos situacionais), ou ainda, correlacionar aspectos constituintes do texto à possíveis funções do mesmo, chegando assim à conclusões sobre a situação comunicativa em questão (NORD, 1991).

Já a consequência prospectiva consiste em verificar se cada elemento do texto-fonte permite alcançar a função desejada com o texto-meta da maneira como se encontra. Caso isso não seja possível, deverá haver um ajuste das propriedades

---

<sup>46</sup> [...] in a translation-oriented analysis, we will first analyse these factors and their function in the ST situation and then compare them with the corresponding factors in the (prospective) TT situation, since the target text, too, like the source text, will be embedded in a communicative interaction which determines its reception.

estruturais do texto-meta visando a obtenção da função almejada para um recipiente em uma cultura alvo (NORD, 1991).

Assim se configura resumidamente o trabalho a ser elaborado pelo tradutor ao analisar a combinação de componentes intra e extratextuais (respectivamente "semânticos, sintáticos e estilísticos" e "pragmáticos"). Tais elementos são constitutivos da função do texto em questão e sua análise permite nortear o tradutor em sua tarefa.

Sobre a questão da função textual, Nord (1991) ressalta a inexistência de uma função unânime correspondente a um dado texto visto que ele pode possuir inúmeras funções, a ser atribuídas conforme diferentes recipientes entram em contato com a obra. Isso se dá em conformidade à perspectiva dinâmica de texto, adotada pela teórica: a mesma cita como exemplo o fato de que, um mesmo texto lido por uma mesma pessoa suscita diferentes formas de contato do recipiente com o material, conforme o momento em que ocorre a leitura, ou seja, nunca se lê o mesmo texto da mesma maneira.

Tendo em vista que a função se configura como atributo vinculado ao ato de recepção do texto, a autora refere que se faz infrutífero considerar que seja possível a comparação entre uma dada tradução com um texto-fonte ou a elaboração de critérios objetivos para uma tradução ideal, pois enquanto a recepção do texto é influenciada por inúmeros aspectos, não é possível considerar-se a existência de padrões fixos de avaliação que compreendam todos os aspectos do processo de recepção (NORD, 1991).

Sendo assim, o modelo teórico de análise textual voltada para a tradução apresentado por Nord (1991) figura como uma alternativa na superação das dificuldades e limitações referidas no sentido de avaliar e produzir uma tradução *adequada* (funcional). A autora pontua que a única forma de superar a falta de critérios objetivos na avaliação de uma tradução consiste em

[...] primeiro controlar a recepção do texto-fonte através de um modelo rígido de análise, que cubra todas as características e elementos relevantes do mesmo e, depois, controlar a produção do texto-meta por meio

de firmes "instruções tradutórias", as quais claramente definem a função (prospectiva) do texto-meta.<sup>47</sup> (NORD, 1991, p. 17).

Tendo em mente a função delineada a partir desse rigoroso processo, o tradutor será capaz de elaborar critérios e argumentos para selecionar e aplicar estratégias tradutórias e avaliar suas traduções. Segundo Nord (1991), esse é o único modelo através do qual se pode justificar uma comparação entre traduções de um mesmo texto-fonte (no caso de ambos terem sido produzidos contemplando a mesma função) e realizar uma avaliação comparativa entre traduções.

Diante do exposto, verifica-se a relevância em utilizar esta teoria como referencial para a análise objetivada com o presente trabalho. Considerando a proposta nordiana de que a avaliação e análise de uma tradução se faz possível apenas mediante o cuidadoso processo descrito pela autora, busco responder à pergunta enunciada na introdução desta dissertação (de que maneira o processo de retextualização do romance *Lolita* para o formato de roteiro cinematográfico acolheu o tema central da trama?).

### 3.1.1 Retextualização como tradução

O termo *retextualização* teve sua origem a partir dos estudos de Travaglia (2003) nos anos 90. Em sua tese de doutorado, a autora propôs o uso do termo para designar o processo de tradução interlingual, caracterizando-o como "a passagem de um texto original numa língua de partida para um texto redigido numa língua de chegada" (TRAVAGLIA, 2003, p. 112). Nesse contexto, a teórica considera que o processo de

---

<sup>47</sup> [...] first to control ST reception by a strict model of analysis, which covers all the relevant text features or elements, and second, to control TT production by stringent "translating instruction" which clearly define the (prospective) function of the target text.



produção de um texto original compreende um processo de *textualização*, enquanto a tradução, consiste na produção de um novo texto a partir de um texto de partida que atua como guia na elaboração de "outro objeto materializado numa outra língua" (TRAVAGLIA, 2003, p. 23).

Ao postular sobre a tradução como retextualização, Travaglia (2003) parte de uma perspectiva que considera o texto como objeto materializado e processo simultaneamente. Assim, sua compreensão indica que o texto é "um conjunto de marcas de operações feitas por um enunciador, com uma unidade de sentido dentro de uma situação concreta, como elemento estável e instável" (TRAVAGLIA, 2003, p. 30). Em desdobramento, a textualidade se caracteriza como uma condição *a posteriori*, a qual se concretiza a partir do "efeito tanto pelo produtor do texto na sua intenção de significar, quanto pelo receptor na sua intenção de reconstruir um significado para o texto como tal" (TRAVAGLIA, 2003, p. 24).

O termo *retextualização*, elaborado com base nessas formulações e designado inicialmente por Travaglia (2003) como concepção do processo de tradução interlingual foi ampliado posteriormente por diversos autores. Em sua obra "*Da fala para a escrita*", Marcuschi (2008) propõe a designação de *retextualização* a processos tradutórios que ocorrem dentro de uma mesma língua (intralingual), contemplando a tradução sob o ponto de vista da transição de uma modalidade linguística para outra: a transposição de texto falado para texto escrito. Contudo, o teórico aponta para além de seu objeto de trabalho, que o termo pode abarcar outras configurações do processo tradutório. Segundo o mesmo, a retextualização pode se dar entre textos orais, escritos e em ambos os sentidos da tradução oral-escrita (escrita-oral) (MARCUSCHI, 2008).

Entre os muitos teóricos que discorrem sobre o processo de retextualização em diferentes contextos, a prevalência de contribuições no país a respeito do tema se origina dos estudos em Linguística Textual (DEMÉTRIO, 2014). Matencio (2003, p. 4) descreve retextualização como a produção de um novo texto com base em um ou mais textos-fonte, na qual o sujeito "trabalha sobre as estratégias linguísticas, textuais e discursivas

identificadas no texto-base, para então, projetá-las tendo em vista uma nova situação de interação [...]."

Marcuschi (2008, p. 48) ressalta que a retextualização é uma prática cotidiana, pois está envolvida nas atividades diárias de transformação de um evento comunicativo em outro:

[...] lidamos com elas [retextualizações] o tempo todo nas sucessivas reformulações dos mesmos textos numa intrincada variação de registros, gêneros textuais, níveis linguísticos e estilos. Toda vez que repetimos ou relatamos o que alguém disse, até mesmo quando produzimos as supostas citações *ipsis verbis*, estamos transformando, reformulando, recriando e modificando uma fala em outra.

Outra autora que destaca a retextualização como prática do dia-a-dia é Dell'Isola (2007). A mesma enfatiza ainda, a dimensão de transição entre gêneros textuais comportada nesse processo. Segundo a autora, retextualizar compreende a leitura de um texto e a transformação de seu conteúdo em outro gênero.

A partir do exposto, é possível verificar que embora exista aparente unanimidade em considerar a retextualização como "uma nova produção textual, um novo texto, o qual será resultado de uma nova interação comunicativa, a qual irá ocorrer mediante um novo contexto, um novo público e um novo propósito", existem pequenas distinções entre as articulações de diferentes autores sobre o tema (DEMÉTRIO, 2014, p. 65). Isso ocorre visto que, conforme seu objeto de estudo, cada teórico tende a abordar este processo com foco em aspectos diferentes: a transposição entre línguas, modalidades ou gêneros.

Para esta dissertação, me apoio especialmente nas elaborações de Travaglia (2003), que tem com enfoque a perspectiva do processo tradutório como uma retextualização sem, contudo, desconsiderar as contribuições dos autores já citados. Tal embasamento se justifica pela noção de cooperação identificada por mim entre as articulações de Travaglia (2003) em relação ao conceito de retextualização, e as teorizações de

Christiane Nord (1991) a respeito do conceito, produção e análise do processo tradutório, explicitadas anteriormente.

Ao tratar do seu conceito de retextualização, Travaglia (2003) põe em destaque a existência de características importantes inerentes a este processo que, a partir de uma leitura cuidadosa, me parecem refletir orientações nordianas com relação ao processo tradutório vislumbrado enquanto processo funcional.

Discorrendo sobre a plasticidade das condições de produção e recepção textuais como intervenientes no processo de comunicação, Travaglia (2003) tangencia a questão amplamente funcionalista destacada por Nord (1991): o fato de que uma tradução precisa levar em consideração o público-alvo, o contexto social, histórico, político, entre outros aspectos intra e extratextuais que atravessam um texto.

A noção de retextualização de Travaglia (2003) descreve o processo tradutório (interlingual) para além da simples transposição entre línguas, pontuando a insuficiência dos ideais de fidelidade e equivalência em tradução, visto que tal processo ultrapassa a mera noção de decodificação. Assim como Nord (1991), Travaglia (2003) coteja a importância de todos os fatores integrantes da textualidade no processo tradutório (retextualização), pois além dos códigos linguísticos envolvidos no mesmo encontram-se também as já citadas condições de produção dos textos.

Assim, nesta dissertação o processo tradutório em suas múltiplas configurações e, especialmente na dimensão abordada para esta pesquisa é globalmente compreendido como uma retextualização<sup>48</sup>, em conformidade com a perspectiva de Travaglia (2003).

---

<sup>48</sup> Por este motivo os termos *tradução* e *retextualização* são utilizados como sinônimos ao longo desta dissertação.

### 3.1.2 Gêneros textuais

Neste momento é realizado um resumo acerca do conceito de gêneros textuais com vistas a introduzir num segundo momento, o roteiro cinematográfico, texto-meta avaliado nesta dissertação, em relação à teoria. Para o presente trabalho, a noção de gêneros textuais adotada tem como suporte as contribuições de Bakhtin (1992), que ao discorrer sobre a temática do gênero textual, ressalta o enfoque organizador e mediador do uso que fazemos da linguagem.

O teórico determina a ideia de gênero textual como "um enunciado de natureza histórica, sócio-internacional, ideológica e linguística *relativamente estável*" (MARCUSCHI, 2005, p. 17). Dessa forma, o autor ressalta seu caráter plástico e não formal, visto que, ao eleger a linguagem como seu componente crucial, os gêneros textuais se apoiam sobre a dinamicidade, circulando na sociedade mediante diferentes suportes e maneiras distintas.

Em outras palavras, os gêneros correspondem a "formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem" que não podem ser concebidos de maneira estanque enquanto modelos rígidos, mas que possuem identidade na medida em que são condicionantes de nossa ação na escrita (MARCUSCHI, 2005, p. 18). Assim como a língua varia, se desenvolve e se transforma, também os gêneros textuais são flexíveis e dinâmicos, adaptando-se e renovando-se.

Segundo Bakhtin (1992), os gêneros textuais se caracterizam por serem infinitos e mutáveis, além de diferenciarem-se entre si a partir do conteúdo temático, estilo e forma de composição. Eles se compõem a partir das relações sociais de modo que são flexíveis em relação às propriedades formais que lhe são características. Cada gênero textual surge em um campo predominante no qual é insubstituível. O surgimento de diferentes gêneros não invalida nem extingue os preexistentes, pelo contrário, é o próprio aspecto vivo da linguagem em movimento, desempenhada através de gêneros já existentes, que origina novos gêneros textuais.

Os gêneros se modificam conforme o contexto discursivo e desempenham um papel fundamental no sentido de

"socialização, de inserção prática nas atividades comunicativas humanas" (BRONCKART, 1999 apud DEMÉTRIO, 2014, p. 56). Assim, ao "orientar diferenças de textualização dos textos que se inscrevem em diferentes gêneros", estes funcionam como referência dos princípios de textualidade (RODRIGUES; BALTAR et al., 2012 apud DEMÉTRIO, 2014, p. 56).

Marcuschi (2005) refere que ao pôr em prática dado gênero textual se está automaticamente operando um modo de atuação sócio-discursiva inserido em uma cultura, para além de uma simples modalidade textual. Isso implica em considerar que operar com os gêneros textuais significa atuar mediante uma "seleção tática de ferramentas adequadas a algum objetivo" (MARCUSCHI, 2005, p. 20).

Tal perspectiva se enlaça ao referencial nordiano, que determina o processo tradutório enquanto operação sempre com base na eleição de recursos funcionais, ou seja, a tradução compreendida como processo a ser desempenhado com foco na adequação das escolhas empreendidas em relação ao encargo tradutório designado.

### *3.1.2.1 Roteiro cinematográfico*

Tendo como suporte o exposto, passo a uma descrição do gênero textual caracterizado pelo texto-meta da presente dissertação: o roteiro cinematográfico. Tal descrição visa apresentar os traços específicos de tal gênero, visto que considero que a leitura de textos em formato de roteiro cinematográfico seja uma prática realizada por menos indivíduos do que a leitura do gênero romance (também apresentado nesta dissertação enquanto texto-fonte).

Conforme já exposto, o cinema é caracterizado por constituir-se de imagens em movimento (DMYTRIK, 1985). Deleuze postula que o cinema é "em si um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos audiovisuais, não em linguagem, mas em blocos de movimento e duração" (DELEUZE, [1992] apud STAM, 2006, p. 25). Em

adição a essa perspectiva, o filme pode ser vislumbrado como a dramatização de um enredo através de um meio visual, conforme explica Field (2001).

Nesse contexto integra-se o roteiro cinematográfico, que enquanto gênero textual referente ao enredo de um filme conforme mencionado, é considerado nesta dissertação como "uma história contada com imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática" (FIELD, 2001, p. 2). O roteiro pode ser concebido como um sistema no qual cada parte se inter-relaciona às demais de modo a estabelecer um todo unificado pelas personagens, ação e premissa dramática (FIELD, 2001).

Como gênero textual, o roteiro possui uma estrutura que lhe é particular, divergindo de outros gêneros, como por exemplo o romance, que é abordado neste trabalho através do livro *Lolita* de Vladimir Nabokov.

O romance enquanto gênero engloba a ação dramática a partir do interior da narrativa já que a temática abordada ocorre dentro do universo mental da segunda. Assim, ele se configura muitas vezes através dos acontecimentos internos à mente da personagem principal, como é o caso de *Lolita*, que enquanto romance, se desdobra a partir do mundo interno da personagem principal Humbert Humbert. Com efeito, outras personagens e seus pontos de vista podem vir a integrar a história, contudo, o foco sempre recai sobre a personagem principal (FIELD, 2001).

Em contrapartida, o roteiro cinematográfico lida com "exterioridades" posto que nele a história é contada por meio de imagens. Em um roteiro, o mundo interno das personagens se apresenta *exteriormente*, através da descrição de imagens e sons ordenados de forma que produzam uma compreensão acerca do mundo interno das personagens, mas também do contexto externo no qual elas se encontram. O roteiro, segundo Field (2001, p. 80), "é feito de finais, incícios, pontos de virada, planos e efeitos, cenas e sequências" que se integram, revelando-se visualmente.

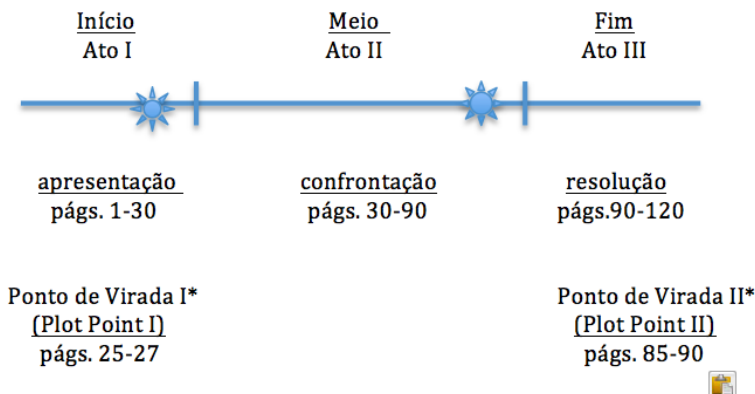
Dessa forma, considero que um roteiro, enquanto gênero textual possui um traço que lhe é peculiar: a constante referência ao componente semiótico. Ainda que o roteiro se constitua por

meio da forma escrita, o aspecto semiótico permeia esse tipo de produção, visto que o mesmo é realizado com vistas à sua transposição final para o formato cinematográfico e, por este motivo, contempla com ênfase o relato da história através de imagem e sons, para além do verbal.

A produção de um roteiro compreende uma estrutura específica. Segundo a maior parte dos teóricos do cinema e da produção de roteiros, a estrutura de um roteiro cinematográfico não é rígida, pois não corresponde à uma "receita pronta" sobre como um texto deverá ser produzido e se apresentar. Entre os teóricos é possível observar variações no que tange à estrutura de um roteiro, entretanto, há um padrão mais ou menos fixo em relação a alguns aspectos.

Para fins de ilustração, optei por apresentar nesta dissertação o modelo estrutural de roteiro cinematográfico disposto por Field (2001), por considerá-lo bastante didático. Segundo o autor, um roteiro é constituído por cinco elementos básicos: Ato I, Ato II, Ato III e dois "Pontos de Virada". Em sua obra *"Manual do Roteiro"*, Field descreve um esquema que ilustra de modo linear a estrutura básica de um roteiro, apresentado na Imagem 1, a seguir:

**Figura 1:** Elementos constitutivos da estrutura do roteiro cinematográfico



**Fonte:** FIELD, 2001.

O Ato I corresponde à apresentação visual da história, das personagens nela envolvidas e da premissa dramática do roteiro. O segundo Ato, discorre sobre a confrontação da personagem principal face aos obstáculos que se apresentam para a realização de sua "necessidade dramática", ou seja, da motivação, desejo, finalidade que põe a trama em marcha. O último Ato compreende à resolução da história. Neste ponto são apresentadas as conclusões da trama: o fim das personagens, a realização ou não da necessidade dramática pela personagem principal etc.

Nas transições entre os Atos I e II, e II e III o autor propõe a existência de Pontos de Virada ou *Plot Points*. Estes se caracterizam como "qualquer incidente, episódio ou evento que "engancha" na ação e a reverte noutra direção" (FIELD, 2001, p. 6).



Além dos aspectos estruturais do roteiro cinematográfico faz-se necessário o aprofundamento sobre uma modalidade específica de produção em cinema: a adaptação. Tendo em vista que o roteiro analisado como texto-meta neste trabalho se configura como uma transposição da trama textualizada por Nabokov enquanto gênero de romance, cabem aqui algumas reflexões sobre o fato de o processo de "adaptação" (conforme descrito em manuais de cinema e produção de roteiros filmicos) ser considerado nesta dissertação como uma forma de tradução (ou de retextualização).

Com vasta produção sobre o tema, Robert Stam (2006, p. 48-49) conceitua a adaptação como

[...] um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade.

Nesse sentido, a adaptação, segundo o teórico, "envolve dois textos que presumivelmente comunicam a mesma narrativa" (STAM, 2006, p. 39).

Referindo-se ao processo de adaptação, Field (2001) ressalta a natureza original da atividade. O autor discorre que a adaptação corresponde a uma reescrita original baseada em outro material, o que implica a necessidade de mudanças estruturais, funcionais e formais, com vistas a obter uma melhor adequação ao propósito final do processo.

Adaptar, segundo Field (2001, p. 174), implica necessariamente uma modificação: "adaptar um livro para roteiro significa mudar um (o livro) para o outro (o roteiro), e não superpor um ao outro. Não um romance filmado ou uma peça de

teatro filmada. São duas formas diferentes." Ademais, ao conceituar o processo de adaptação, o teórico refere:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. "Adaptar" significa transpor de um meio para outro. A *adaptação* é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste [...]". (FIELD, 2001, p. 174).

É clara a relação entre as disposições acerca do processo de adaptação na produção de roteiro cinematográfico e a concepção funcionalista de tradução. Temáticas amplamente abordadas por Christiane Nord (1991) como aspectos característicos do processo tradutório funcionalista integram a concepção de adaptação proposta neste trabalho.

Tal qual a tradução na proposta nordiana, a adaptação é definida como uma atividade baseada em um texto-fonte que necessita se balizar na funcionalidade para sua execução. O caráter intercultural inerente ao processo de adaptação encontra-se em conformidade com a dimensão de tradução como "comunicação intercultural" proposta por Nord (1991). Ao depreender que:

[...] as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades [...]. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (STAM, 2006, p. 48).

Afigura-se a notoriedade do espectro intercultural presente na adaptação na mesma medida em que se faz efetivo na tradução.

Ambas (tradução e adaptação) são frequentes alvos de crítica com relação à questão de uma pretendida *fidelidade* ao texto-fonte. A queixa assentada sobre o discurso de "perda, traição, infidelidade, deformação etc., comumente produzida em relação ao processo tradutório, é também parte da realidade da adaptação. Em suma, a máxima "*traduttore, traditore*"<sup>49</sup>, eterno fantasma dos estudos tradutórios, assombra também os estudos das adaptações.

Em seu artigo *Teoria e prática da adaptação*, Stam (2006, p. 20) discorre largamente sobre a condição da adaptação nos estudos do cinema, propondo "desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o *status* subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) *vis-à-vis* os romances (e o mundo literário) [...]."

A partir dessa proposta, o autor refere movimentos teóricos que suportam uma noção de adaptação enquanto processo expressivo a ser considerado no mesmo nível dos textos-fonte. São citados, por exemplo, os estudos culturais, que denunciam a perspectiva verticalmente hierárquica na relação texto literário e adaptação. Em adição, a teoria da recepção funciona também como esteio para o entendimento de Stam (2006, p. 24-25) ao postular que

[...] um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero "retrato" de uma realidade pré-existente, tanto o romance quanto o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente.

Neste ponto, mais uma vez denota-se a intersecção entre a noção de adaptação e a visão nordiana de tradução, visto que ambas equiparam o destaque atribuído ao contexto social e histórico de recepção ao contexto de produção de um texto. Nessa medida, as palavras direcionadas por Nord (1991, p. 16) à

---

<sup>49</sup> "tradutor, traidor".

análise textual voltada para a tradução são integralmente verdadeiras também em relação à adaptação: "Enquanto produto da intenção do autor, o texto se mantém provisório até que seja recebido por seu recipiente. [...] o texto enquanto ato comunicativo é "completado" pelo recipiente."<sup>50</sup>

Sendo assim, justifico a perspectiva adotada nesta dissertação de que o processo também compreendido como adaptação, empreendido por Nabokov na produção do roteiro cinematográfico de *Lolita* pode ser considerado como um processo tradutório, na medida em que, diante do exposto, ambos os processos são aqui considerados como sinônimos (assim como a noção de retextualização). Em suporte a esta proposição, cito a exposição de Nord (1991, p. 25) sobre a possibilidade de inclusão da noção de adaptação ao conceito de tradução:

Este ajuste ou "adaptação" do texto-fonte aos padrões da cultura-meta é um procedimento que faz parte da rotina cotidiana de todo tradutor profissional. Nós poderíamos fazer uma distinção metodológica entre "tradução" (no senso mais restrito do termo) e "adaptação", mas eu duvido que isso nos levaria mais adiante. Eu prefiro incluir o caráter de adaptação no conceito de tradução para fazer as pessoas [...] entenderem do que realmente trata-se a tradução.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> As a product of the author's intention, the text remains provisional until it is recieved by its recipient. [...] the text as a communicative act is "completed" by the recipient.

<sup>51</sup> This adjustment or "adaptation" of the source text to target-culture standards is a procedure that is part of the daily routine of every professional translator. We could make a methodological distinction between "translation" (in the narrower sense of the word) and "adaptation" but I doubt whether this will get us any further. I would prefer to include the feature of adaptation into the concept of translation in order to make people [...] understand what translation is really about.

Neste trabalho, a adaptação é considerada como aspecto integrante da noção ampla de tradução em consonância com a visão de Nord (1991). Dessa maneira, o processo de adaptação aqui ilustrado através da transposição do romance de Nabokov para roteiro cinematográfico é abordado nesta dissertação a partir da perspectiva funcionalista da tradução, sendo considerado também como um processo de retextualização, conforme já exposto.

## CAPÍTULO 4: DE ROMANCE PARA ROTEIRO

### 4.1 O NARRADOR: HUMBERT LITERÁRIO E HUMBERT DO CINEMA

Neste ponto, a proposta consiste em avaliar de que maneira a presença dos narradores do romance *Lolita* foi transposta para sua versão de roteiro cinematográfico escrito por Nabokov (e também para a filmagem do longa homônimo de Stanley Kubrick). Ainda que o foco da dissertação consista no processo tradutório compreendido pela retextualização do romance em roteiro fílmico, compreende-se que, para fins da presente análise seja relevante em alguns momentos pontuar as escolhas do diretor para a transformação do roteiro em filme. De tal modo, busca-se compreender a tradução realizada e visualizar de que modo o *screenplay* de Nabokov pode ser acomodado à sua finalidade: a filmagem de um longa-metragem.

Foi designada como foco a figura do narrador, pois no texto-fonte (romance *Lolita*), essa entidade é responsável por mediar todo o contato do leitor com a história que se desenrola, sendo que, sem ela, não se faz possível o avanço da obra. Em uma produção cinematográfica, todavia, não se faz estritamente necessária a presença de um narrador, de modo que não são raros os filmes que não contam com esta entidade. Visto que um filme é composto por imagens em movimento acrescidas de som, para ser capaz de dar sentido e significado a elas, nem sempre a presença de um sujeito participante ou não da diegese que agrega informações extra-cena figura como escolha narrativa.

A presença do narrador é, entretanto, marcada pela mediação que este proporciona ao espectador, em outras palavras: sua força retórica “é estar em sintonia com os espectadores como polo mediador” (XAVIER, 2006, p. 142). Consequentemente, sua voz desempenha um papel de extrema importância e deverá ser contemplada com destaque posteriormente para uma análise completa da questão do narrador.

#### 4.1.1 A humanização do controverso Humbert

Em *Lolita* (obra literária), identificam-se dois narradores, que permitem ao leitor uma relação muito particular com o tempo da narrativa, são eles: John Ray Jr. (que aparece apenas ao início do romance), e o próprio Humbert, que além de narrador, figura como personagem principal.

A obra inicia com um prefácio assinado por Ray Jr. no qual esse narrador discorre de forma resumida sobre alguns aspectos a respeito da trama a se desenrolar a seguir. É através do prefácio de Ray Jr. que o leitor é informado de que o romance foi escrito por Humbert durante o tempo em que este esteve encarcerado e ambas as personagens principais (Humbert Humbert e Lolita) estão mortas. Esses dados possuem um efeito bastante intrigante sobre a relação temporal estabelecida pelo leitor com a obra, visto que o restante do livro é narrado por Humbert Humbert (H. H.) no passado.

Mesmo possuindo dados para manter em mente que o romance que lê é o relato de um fora-da-lei falecido, a relação que se estabelece entre o leitor e H. H. inevitavelmente foge dessa temporalidade, pois, o narrador constantemente utiliza de recursos interativos, através dos quais evidencia que tem consciência (no momento atual de sua narrativa – que ocorre em um passado remoto, conforme nos informa Ray Jr.) de que é lido, de que é acompanhado por um terceiro, por um leitor. Humbert interage com seu leitor, endereçando-se diretamente a ele, o que faz com que o narrador adquira um caráter extremamente humano e próximo do leitor, como por exemplo: “Me imagine, leitor, com minha timidez, meu desgosto por qualquer ostentação [...]”<sup>52</sup> (NABOKOV, 1995, p. 247).

No roteiro de *Lolita* escrito para o cinema, Nabokov (1993) necessariamente precisou fazer escolhas diferentes, pois sabidamente e conforme já destacado, uma narrativa fílmica funciona em um ritmo diferente, bem como conta com distintos atributos intersemióticos que ultrapassam a escrita. Ao discorrer

---

<sup>52</sup> Imagine me, reader, with my shyness, my distaste for any ostentation [...].

sobre a produção cinematográfica de Mankiewicz<sup>53</sup>, Alain Boillat (2014) ressaltava a causalidade entre a “preponderância do verbal” em destaque nos filmes do cineasta através da presença do narrador, e o fato de sua carreira em Hollywood haver sido constelada por atividades ligadas à escrita. O mesmo pode ser identificado no roteiro produzido por Nabokov para a versão cinematográfica de *Lolita*. Talvez por razões distintas daquelas presentes na obra de Mankiewicz, Nabokov atesta que, devido à sua limitação no que concerne a dramaturgia e as artes cênicas, sua opção consistiu em priorizar os diálogos e narrações, em detrimento das imagens ao longo do roteiro. Tal empenho tinha como motivação a limitação da “intrusão por parte da administração e do elenco” (NABOKOV, 1993).

Nesse sentido, é possível identificar, no roteiro cinematográfico elaborado por Vladimir Nabokov, a forte presença dos dois narradores supracitados, bem como alguns recursos utilizados pelo autor que, embora não se caracterizem teoricamente como narradores, na prática, desempenham uma função bastante similar. Assim, em conformidade com as palavras do próprio autor, tais recursos buscam guiar a percepção do espectador mediando-a através de palavras no sentido da compreensão de imagens e sons.

Um claro exemplo desse tipo de recurso proposto por Nabokov em seu roteiro para *Lolita* é a cena (cortada na versão fílmica de Kubrick) do acidente automobilístico que tira a vida de Charlotte. Após ser avisado sobre o sinistro envolvendo sua esposa, H. H. corre para a rua e diante da situação peculiar que se apresenta, a imagem congela enquanto o mesmo avalia o quadro. É proposto pelo autor que um fotógrafo da Divisão de Trânsito tire um retrato do episódio que, a seguir, aparece em uma nova cena: numa sala de projeção a fotografia do acidente (cena anterior) é apresentada por um instrutor a uma classe de policiais. O instrutor, interagindo com a classe comunica:

---

<sup>53</sup> Joseph L. Mankiewicz (1909 - 1993): cineasta americano, que iniciou sua carreira nos anos 20 como roteirista. Dirigiu mais de vinte filmes, entre eles os ganhadores de Oscars “Quem é o Infiel?” (1949) e “A Malvada” (1950).



Esta é a foto de um acidente real. Para o espectador comum que acaba de chegar à cena, a situação pode parecer muito, muito incomum: mas não é o caso na realidade. [...] O motorista estava tentando desviar do cachorro. A mulher estava atravessando aqui. [...] Aquele homem lá parado com cara de atordoado é o marido dela... <sup>54</sup>  
(NABOKOV, 1993, p. 87).

Nessa passagem, o instrutor ao destacar informações relativas à cena que se desenrola de modo a direcionar a atenção do espectador, figura como uma espécie de narrador. Entretanto, não se pode dizer que esta personagem seja de fato um narrador na medida em que ele se encontra em cena exercendo sua comunicação em direção a personagens igualmente em cena. O recurso aí proposto por Nabokov caracteriza um corte na linearidade do fluxo da história, mas, ao mesmo tempo, uma contribuição indireta à compreensão do espectador.

Em sua filmagem de *Lolita*, Kubrick reduz o papel de narrador à personagem de Humbert Humbert. Por sua vez, o diretor opta por um narrador clássico, que figura pontualmente e dificilmente se confunde com quaisquer outras personagens. O espectador facilmente distingue Humbert personagem, participante da diegese e Humbert narrador, que fala de fora dela, muitas vezes interagindo com o espectador (até mesmo em falas literalmente extraídas do romance ou do roteiro de Nabokov).

Em seu artigo “*Des personages érigés en narrateurs*”, Alain Boillat (2011) propõe que o acesso à condição de narrador é determinante da constituição de uma personagem, assim como das relações de poder estabelecidas entre as personagens dentro de uma narrativa fílmica. Segundo o teórico, a ascensão à

---

<sup>54</sup> Now, this is the picture of a real accident. To the ordinary spectator who just arrived on the scene the situation may seem very, very unusual: it is not so, really. [...] The driver was trying to avoid the dog. The woman was crossing here. [...] That man there who stands looking stunned is her husband...

condição de “superioridade às contingências diegéticas” é uma estratégia que visa antropomorfizar uma enunciação.

Por conseguinte, uma compreensão acerca da manutenção da figura do narrador tanto no roteiro de Nabokov, quanto na versão final do filme dirigido por Kubrick se torna possível: é facultado considerar que ambas as mídias conservaram a presença do(s) narrador(es) como uma estratégia antropomorfizadora da personagem de H. H. e da narrativa, que discorre sobre um tema bastante controverso: o relacionamento tabu entre um homem adulto e uma pré-adolescente.

Sabidamente, a obra literária de Nabokov encontrou grandes resistências devido ao tabu representado pelo tema abordado. Igualmente, há que se considerar que o relacionamento íntimo de um homem de meia idade e sua enteada desperte sentimentos contraditórios em diferentes públicos, em épocas distintas. Nesse sentido, é aqui proposto que a figura do narrador que interage e se aproxima do espectador atue como um aspecto “humanizador” de uma narrativa que, por si só, aborda temas imorais e “bestiais” (como dirá o próprio Humbert Humbert sobre a natureza de seu convívio com Lolita em dada passagem do romance).

Sobre esta alternativa “atenuante” ao choque aos valores morais encontrados tanto no roteiro fílmico, quanto na própria direção de Stanley Kubrick, encontra-se a base para justificativa da hipótese de número 2, levantada na introdução desta dissertação [a saber: de alguma maneira, a personagem do controverso Humbert deverá tornar-se mais identificável ao público cinematográfico]. A suposição de que a controversa personagem de H.H. deveria passar por algum tipo de ajuste ao longo do processo tradutório para a audiência cinematográfica, com vistas a tornar-se menos agressiva e repelente, e mais identificável para ao público da época (cujos valores morais e sociais em direção à tradição, uniformidade e puritanismo foram descritos nos capítulos iniciais da dissertação) resta comprovada aqui através do uso que ambos, Nabokov e Kubrick, fizeram da condição de narrador, aproximando uma personagem de moral condenável ao espectador.

Ao discorrer sobre o recurso narrativo da *voz over* em três películas brasileiras que abordam temas ligados à corrupção

e à violência, Xavier (2006, p. 140) reforça que “os filmes fazem da *voz over* um pólo de amenização (não sem ironia) dos aspectos mais brutais da experiência em foco (é preciso aparar as farpas do trágico).” Analogamente, é razoável conceber que o(s) narrador(es) transposto(s) às versões cinematográficas (roteiro e filme) de *Lolita* desempenhem uma função semelhante.

#### 4.1.2 A voz do narrador

Em cinema, há uma distinção entre as vozes que soam de diferentes planos. Tal distinção é de suma importância para que possamos caracterizar e compreender o papel do narrador, tanto no roteiro proposto por Nabokov quanto no filme dirigido por Kubrick.

Fala-se em três dimensões da voz: a *voz in*, caracterizada como a voz que emana de dentro do campo; a *voz off*, que corresponde a uma voz que emana de dentro da cena, porém, fora do campo visual do espectador (vem de um extra-campo); e, por fim, a *voz-over*, que compreende uma voz que se enuncia de fora da cena, dirigindo-se diretamente ao espectador. Esta última constantemente corresponde à voz do narrador que, segundo Xavier (2006, p. 140) , na maioria das obras desempenha um papel pedagógico e informativo, “voltada para as operações de costura.”

Nesta análise o destaque recai sobre as vicissitudes da *voz over*, justamente devido ao seu papel enquanto enunciação do narrador. Boillat (2014) expõe que a *voz over* determina uma “ocorrência sonora” inaudível aos demais personagens da trama, salvo pelo próprio locutor quando em situações de solilóquio, sendo responsável por orientar a compreensão do espectador. O teórico destaca ainda o caráter “*acusmático*” do locutor da *voz over*, que consistindo em uma fusão entre acústico e fantasmático, entre som e elemento da fantasia, está, normalmente ausente do campo visual, dando ao espectador a impressão de que esta voz narradora detém poder sobre todos os enunciados do filme. Este fator já foi destacado anteriormente

como a questão da relação de poder do narrador sobre as demais personagens.

Em sua versão para o cinema, Kubrick delega a função de narrador a Humbert Humbert. É apenas sob o grão da voz do ator James Mason, intérprete do padrasto de Lolita, que o espectador percebe essa espécie particular de interação existente apenas com o narrador, que “apresenta-se como *voz over*, sobrepondo-se à imagem para narrar parte da história, fazer comentários e antecipar sentidos” (XAVIER, 2006, p. 139).

Através do narrador de Kubrick, se torna possível acessar não apenas aspectos concernentes aos rumos da trama como também detalhes relativos aos sentimentos íntimos de Humbert. Em contraste com o roteiro de Nabokov, contudo, esse expediente se mostra insuficiente no sentido de permitir ao espectador uma imagem mais completa sobre o caráter de Humbert. Considerando-se que no filme, existem oito passagens onde o narrador se apresenta como *voz over*, na grande maioria dessas, H. H. meramente comunica ao espectador dados contextuais sobre a trama, situando o público em relação a dados concretos sobre fatos ocorridos no passado.

Em poucas entradas, os enunciados feitos pela *voz over* de Humbert Humbert permitem uma maior assimilação sobre os sentimentos e a personalidade do protagonista, deixando em branco o papel de destaque ocupado por H. H. no romance. Portanto, é apenas em breves lampejos, que o Humbert narrador de Kubrick se apresenta ao espectador: “[...] ela mergulhou na banheira; uma foca desajeitada e confiante... e toda a lógica da paixão gritava aos meus ouvidos: ‘Agora é a hora.’ Mas, imaginem, amigos... eu simplesmente não consegui fazê-lo.”<sup>55</sup> (NABOKOV; KUBRICK, 1962).

Em contrapartida, o roteiro escrito por Nabokov, parece melhor ilustrar o caráter da personagem de H. H. através do artifício da *voz over*, que é bastante explorado pelo autor. Conforme já exposto, o autor opta por manter no roteiro fílmico os dois narradores existentes na obra literária: John Ray Jr. e

---

<sup>55</sup> [...] she splashed in the tub; a trustful clumsy seal... and all the logic of passion screamed in my ear: “Now is the time”. But, what do you know, folks... I just couldn’t make myself do it.

Humbert Humbert utilizando-se largamente do recurso de *voz over*, quiçá como artifício para manutenção de uma obra cinematográfica mais centrada no verbal do que propriamente nas imagens e sons, conforme aventado anteriormente.

O roteiro de Nabokov inicia com a contribuição contextualizadora de Ray Jr., que interage diretamente com o espectador apresentando-se como psiquiatra responsável pelos cuidados médicos de H. H. após a prisão deste por assassinato. Neste ponto, o espectador é obsequiado com dados de grande importância sobre o passado de Humbert, sua infância, seu sentimento em relação às “ninfetas”, seu casamento anterior etc. Essa breve introdução do narrador em *voz over* não apenas serve como mediação das imagens e sons dispostos em cena, como também fornece ao público uma perspectiva mais completa sobre a personalidade e a história da personagem principal. É possível perceber que o papel desempenhado em *voz over* pelo narrador no roteiro de *Lolita* ultrapassa aquele de mero “relator” presente no filme, visto que permite maior aproximação do público em relação à personagem de H. H.

#### 4.1.3 Humbert narrador do romance

Sabendo que no romance, o narrador principal corresponde a um Humbert Humbert autodiegético, de focalização externa que relata fatos passados em primeira pessoa do singular, faz-se relevante destacar que alguns aspectos da narrativa da personagem lhe concedem características específicas que permitem ao leitor uma relação de maior aproximação e talvez maior simpatia em relação a tal personagem, inicialmente dotada de uma moral bastante questionável.

Na obra literária, H. H. interage com o leitor frequentemente, tratando-o algumas vezes como membro do júri responsável por seu julgamento vindouro. São abundantes as passagens dotadas de humor e sarcasmo por parte da personagem, que se aproxima de seu leitor indicando saber

sobre sua presença, como por exemplo, no seguinte extrato: “Eu não sei dizer ao meu experimentado leitor (cujas sobrancelhas, eu suspeito, devem a esta altura ter viajado até a parte de trás de sua cabeça careca), eu não sei dizer a ele como o conhecimento chegou até mim [...]”<sup>56</sup> (NABOKOV, 1995, p. 48). Tal recurso não compõe o roteiro fílmico, já que ao longo de todo o texto não existe qualquer passagem que indique que Humbert possua consciência da presença do leitor/expectador com ele interagindo.

No romance, Humbert também utiliza um artifício de distanciamento em sua narrativa. Não é incomum que durante seus relatos em primeira pessoa, o narrador refira-se a si mesmo em terceira pessoa do singular. Tal recurso parece fazer com que H. H. afaste-se da trama que narra, como por exemplo, em: “[...] e de qualquer forma, teria sido muito disparatado até mesmo para um lunático, supor que outro Humbert estivesse avidamente seguindo Humbert e a ninfeta de Humbert com fogos de artifício jovianos pelas grandes e feias planícies.”<sup>57</sup> (NABOKOV, 1995, p. 217).

É possível identificar no romance de Nabokov os sentimentos de Humbert em relação às demais personagens, em especial Lolita e as mulheres maduras, visto que o narrador lança mão de uma larga escala de adjetivos (tanto positivos quanto negativos) para designar os integrantes da trama. Verifica-se o exposto através de extratos como o seguinte, no qual o narrador fala sobre a mãe de Lolita: “Ela não respondeu, a cadela louca, e eu coloquei os copos sobre o balcão próximo ao telefone, que havia começado a tocar.”<sup>58</sup> (NABOKOV, 1995, p. 97).

Finalmente, são dignos de nota dois outros recursos empregados por Humbert que ensinam no leitor o contato com

---

<sup>56</sup> I cannot tell my learned reader (whose eyebrows, I suspect, have by now traveled all the way to the back of his bald head), I cannot tell him how the knowledge came to me [...].

<sup>57</sup> [...] and anyway it would have been too foolish even for a lunatic to suppose another Humbert was avidly following Humbert and Humbert's nymphet with Jovian fireworks, over the great and ugly plains.

<sup>58</sup> She did not answer, the mad bitch, and I placed the glasses on the sideboard near the telephone, which had started to ring.

uma dimensão subjetiva do narrador: o solilóquio e a interlocução. Tais foram as designações adotadas para as passagens em que o narrador divaga em franco monólogo pessoal, sobre suas percepções e sentimentos e, para as situações em que o narrador se comunica com uma personagem (fora do tempo da narrativa, visto que essa é uma rememoração de fatos passados) respectivamente. Como exemplo de interlocução, pode ser citado o seguinte excerto, no qual H. H. interrompe o fluxo da narrativa para comunicar-se com o carro que serviu de transporte durante os anos em que viajou com Lolita: “Eu estava prestes a ser retirado do carro (Oi, Melmoth, muito obrigado, velho amigo) [...]”<sup>59</sup> (NABOKOV, 1995, p. 307).

Tais recursos presentes no romance parecem ilustrar o ponto de vista levantado com a segunda hipótese, já mencionada. É certo que a personagem de Humbert tangencia em sua essência, temas extremamente controversos e condenados pela sociedade da época (e até mesmo da atualidade). Dessa maneira, mesmo no formato de texto-fonte, o autor precisou lapidar a apresentação de tal personagem, de modo que o mesmo não se configurasse repelente ao público o suficiente para afastar o interesse em relação à obra, e sim peculiar a ponto de tornar-se intrigante. Tal empreitada mostra-se em geral eficaz, como ressalta Lionel Trilling, um dos defensores do romance em 1958:

E nos encontramos por demais chocados ao perceber que, ao longo da leitura do romance, chegamos virtualmente a corroborar com a violação que ele apresenta [...] fomos seduzidos à cumplicidade na violação, porque permitimos que nossas fantasias aceitassem o que sabemos ser revoltante.<sup>60</sup> (TRILLING, 1958, p. 14).

---

<sup>59</sup> I was soon to be taken out of the car (Hi, Melmoth, thanks a lot, old fellow) [...].

<sup>60</sup> And we find ourselves the more shocked when we realize that, in the course of Reading the novel, we have come virtually to condone the violation it presents [...] we have been seduced into conniving in the violation, because we have permitted our fantasies to accept what we know to be revolting.

Esta dificuldade de posicionamento em relação a H.H. talvez seja uma das grandes qualidades do romance, que, em sua tradução para um formato diferente, demandou igual arranjo. Um dos recursos utilizados como ajuste na tradução para roteiro (e também na filmagem) foi a utilização da figura do narrador, conforme já explicitado. Nesta senda, é possível vislumbrar a utilização do narrador no texto-meta como alternativa aos recursos literários despendidos no texto-fonte, cujo efeito se mostrou através da aproximação e possibilidade de empatia do público pela figura de H.H. (a “humanização” do contraventor).

## 4.2 ESCOLHAS NA TRADUÇÃO DE *LOLITA*: ASPECTOS INTRA E EXTRATEXTUAIS

Nesta etapa é feita uma análise da tradução realizada por Nabokov mediante o aparato técnico elaborado por Nord (1991). A autora alemã propõe um modelo de análise textual que funciona no sentido de abordar globalmente tanto o texto-fonte quanto o texto-meta, permitindo dessa maneira a identificação de elementos internos e externos ao texto que possam ser origem de problemas de tradução. Dessa forma, o tradutor pode elaborar estratégias e escolhas tradutórias para contornar as dificuldades que se enunciam no processo.

Embora o modelo de análise proposto por Nord seja inicialmente destinado a fins práticos e didáticos na produção de uma tradução, o mesmo é passível de aplicação retroativa para análise de traduções que já foram elaboradas. Isso ocorre, pois essa teórica compreende a tradução como um processo não-linear, ou seja, como um processo circular<sup>61</sup>, o que significa que, ao compreender todos os aspectos do processo como interdependentes, há a permanente possibilidade de revisão e retomada das etapas sempre que o tradutor julgar necessário.

---

<sup>61</sup> Looping model (NORD, 1991).



Nesta análise, a retomada da tradução não é feita pelo tradutor, contudo, julga-se possível a reflexão sobre o processo realizado, ainda que com ressalvas, visto que muitos dados subjetivos, tais como a intenção do autor em alguns momentos, poderão ser apenas inferidos. Entretanto, tal análise parece rica por permitir, além do estudo do material literário, a aplicação de conceitos funcionalistas.

Sendo assim, os dados aqui apresentados consistem na decomposição do processo tradutório do romance *Lolita* para roteiro cinematográfico, já que ilustram o processo no sentido inverso àquele em geral descrito por Nord (1991). Estes foram levantados a partir do preenchimento da tabela proposta pela teórica alemã em sua obra sobre análise textual voltada à tradução ilustrada a seguir.

## Quadro 1: Análise da tradução de Nabokov

Texto-fonte: NABOKOV, V. <i>The Annotated Lolita</i> . London: Penguin Books, [1955] 1995.			
Texto-meta: <i>Lolita: A Screenplay</i> (1960) - Vladimir Nabokov			
	TEXTO-FONTE	QUESTÕES DE TRADUÇÃO	TEXTO-META
FATORES EXTERNOS AO TEXTO			
EMISSION	Vladimir Nabokov		Vladimir Nabokov
INTENÇÃO	tomar-se um escritor americano?		Fidelidade (foreword to screenplay, p.47)
RECEPTOR	Público literato (mais restrito), pois tratava-se de um romance. Imagina-se que inicialmente o alvo era o público americano, visto que o romance foi escrito em inglês.	Mudança de público	Público cinematográfico (mais amplo, de faixa etária esparsa, o que indica certa censura à obra em algum momento), pois consiste em um roteiro cinematográfico.
CANAL	Livro	Canais diferentes: diferentes formas e recursos para comunicar uma ideia.	Roteiro cinematográfico, orientado para a produção de um filme.
LUGAR	O autor escreveu o romance em diferentes cidades dos Estados Unidos.		O roteiro foi escrito em Los Angeles, Estados Unidos.
TEMPO	Cerca de 16 anos (de 1939 a 1955)		6 meses (março a setembro de 1960)
PROPÓSITO	Desejo de Nabokov de tornar-se um escritor americano (expresso em suas notas: <i>On a Book Entitled Lolita</i> )		Produção cinematográfica de <i>Lolita</i> ; Nossa hipótese sobre o desejo do autor de controlar a produção cinematográfica de sua obra (embasada sobre o excerto encontrado na posição 150 de seu <i>Foreword a Lolita: A Screenplay</i> )
FUNÇÃO TEXTUAL	Funções Emotiva e Conativa	Diferença na forma com que se percebe a personagem de Humbert	Função Emotiva e Fática
FATORES INTERNOS AO TEXTO			
TEMA	Relacionamento tabu entre Humbert e Lolita		Relacionamento tabu entre Humbert e Lolita
CONTEÚDO	Prólogo fora do tempo da narrativa, relatado pelo psiquiatra de Humbert; Humbert na cadeia retoma a história de sua paixão infantil, sua vida na Europa e seu casamento desfeito; Mudança para os Estados Unidos, esgotamento nervoso; Humbert vai para Ramsdale e conhece Lolita; Casa-se com Charlotte; Falsamente da mãe de Lolita; Relacionamento entre Humbert e Lolita e viagens sucessivas pelos Estados Unidos; Mudança para Beardsley; Cúmplices excessivos de Humbert e escapadelas de Lolita; Novas viagens pelos Estados Unidos; Desaparecimento de Lolita; Retomada da vida de Humbert e novos relacionamentos; Carta de Lolita; Reencontro de Humbert e Lolita; Vingança de Humbert.	Há uma dificuldade óbvia no sentido de concatenar uma série de conteúdos em uma produção cinematográfica que não deve ultrapassar um número x de minutos e que tem x recursos para realizar a obra.	Vingança de Humbert; Introdução da história de vida de Humbert pelo psiquiatra Ray, Jr (sobre sua infância, casamento anterior e mudança para os Estados Unidos, bem como sua pedofilia); Mudança de Humbert para Ramsdale e paixão por Lolita, casamento com Charlotte; morte de Charlotte e viagens pelos Estados Unidos; mudança para Beardsley, suspeitas de Humbert e escapadelas de Lolita; novas viagens pelos Estados Unidos; desaparecimento de Lolita; retorno de Humbert a Beardsley; carta de Lolita; reencontro de Humbert e Lolita.
PRESSUPOSIÇÃO	Referências literárias e mitológicas pressupõem um leitor culto e erudito; passagens em francês pressupõem um leitor bilíngue;	Como no cinema objetiva-se atingir a um público mais amplo, para que um filme seja rentável, algumas pressuposições precisaram ser reajustadas para o grande público.	Menos referências literárias e mitológicas; menos uso de outros idiomas;
ESTRUTURAÇÃO	Romance: possui uma antenota ( <i>foreword</i> ) e duas partes (Parte 1 - 33 capítulos e Parte 2 - 36 capítulos)		Roteiro: conta com uma antenota do autor, um prólogo e três atos.
ELEMENTOS NÃO-VERBAIS	Capa do livro, ilustração p.1v; propaganda p. 369; desenho p.43.		Capa do roteiro cinematográfico (não possui figuras)
LÉXICO	Vocabulário bastante rebuscado, com ampla adjetivação, metáforas e algumas gírias relacionadas à fala de Lolita.	Mudança de público	Vocabulário rebuscado, porém mais simples do que no romance. Há a presença de adjetivos e metáforas, porém em menor quantidade. As gírias relativas à personagem de Lolita se mantêm.
SINTAXE	Narração em primeira pessoa. Frases longas.	Mudança de público	Frases curtas e discurso direto. O texto conta com interrupções no fluxo da diátese correspondentes a notas do autor.
ELEMENTOS SUPRASEGMENTAIS	Antenota em itálico indica que esse conteúdo não faz parte da narrativa de Humbert; itálico utilizado para termos em outros idiomas e também juntamente com letras em caixa-alta, correspondendo ao conteúdo de placas, letreiros, propagandas.		No roteiro, há a indicação dos nomes das personagens precedendo suas falas em cada diálogo. Tal indicação se dá em caixa-alta negritada; Itálicos são utilizados para contextualização cênica (de imagens). A expressão "Cut to", em caixa-alta indica os cortes a ser realizados pela focalização da câmera, entre aspas encontram-se os excertos integrais do romance <i>Lolita</i> que foram citados pelo autor no roteiro com vistas a melhor ilustrar algumas cenas.
EFEITOS DO TEXTO	Controvérsia; associação do romance à pornografia; fama de Nabokov; reconhecimento do autor como um autor americano; interesse pelos direitos de filmagem da obra por parte da MGM Studios; passa a ser cunhado o termo "ninfa".		A não-produção integral do filme a partir do roteiro proposto por Nabokov.

Inicialmente, cabe ressaltar o importante papel desempenhado por Stanley Kubrick no que considero neste trabalho como a tradução de *Lolita* de romance para roteiro cinematográfico. Já mencionei na introdução, que em minha abordagem do processo empreendido por Vladimir Nabokov, ao produzir um roteiro cinematográfico a partir de seu célebre romance de 1955, esse é tratado nesta dissertação enquanto tradução, na medida em que contempla "a produção funcional de um texto meta mantendo um relacionamento com um dado texto fonte que é especificada a partir da função pretendida ou solicitada ao texto meta (*skopos* da tradução)."<sup>62</sup> (NORD, 1991, p. 28).

Nesse sentido, conforme Nord (1991), consideramos que os componentes presentes no processo tradutório, também designado pela autora como processo de comunicação intercultural, consistem, cronologicamente em: produtor do texto fonte, remetente do texto fonte, texto fonte, recipiente do texto fonte, iniciador, tradutor, texto meta, recipiente do texto meta.

Transpondo tais construções para meu objeto de estudos temos: Nabokov enquanto produtor e remetente do texto fonte - o romance *Lolita* (1955), como texto fonte - o público leitor, descrito no capítulo referente à contextualização histórica, como recipiente do texto fonte - Stanley Kubrick como iniciador - Vladimir Nabokov como tradutor - *Lolita* (1983), o roteiro cinematográfico, como texto meta - e, por fim, os produtores, atores e equipe envolvida na filmagem do longa-metragem, bem como os leitores do roteiro, como recipientes do texto meta.

Ora, neste momento gostaria de destacar, conforme já referido, o papel desempenhado por Stanley Kubrick enquanto iniciador do processo de comunicação intercultural configurado pela tradução de *Lolita* contemplada nesta dissertação, bem como algumas reflexões breves a esse respeito.

Difícilmente um texto será espontaneamente traduzido. Para que se ponha em marcha o processo tradutório alguém, em um determinado momento dando-se conta da necessidade de que um dado texto fonte seja acessível a um determinado

---

<sup>62</sup> [...] the production of a functional target text maintaining a relationship with a given source text that is specified according to the intended or demanded function of the target text (translation *skopos*).

recipiente meta, em uma cultura meta, deverá solicitar a um tradutor a elaboração de um texto meta.

O iniciador, em conformidade com o próprio termo, é o responsável por instaurar o processo tradutório: naturalmente seu interesse em obter a tradução de um material se origina de um propósito. Tal propósito determina os requisitos a ser observados no processo tradutório, ou seja, "se a tradução deve ser apropriada para certo propósito, ela deve observar certos requisitos, os quais são definidos pelas 'instruções tradutórias'".<sup>63</sup>, que são determinadas pelas necessidades do iniciador (NORD,1991, p. 8).

Assim, é importante observar que Kubrick ocupa uma posição de extrema relevância no processo de tradução de *Lolita* aqui considerado, visto que, enquanto iniciador, foram *seus* os propósitos a guiar Nabokov na atividade tradutória. Kubrick foi encarregado não apenas de idealizar *Lolita* enquanto imagem em movimento, mas também de equipar Nabokov com um propósito, uma função, um norte (*Nord?* Me permito o jogo de palavras) a partir do qual este deveria pautar suas escolhas ao longo do processo de tradução. Aí reside a importância do iniciador: ele é o grande responsável por determinar a função prospectiva do texto meta, a partir de suas necessidades.

Certamente o iniciador não é o responsável pela tradução, como bem pontua Nord (1991). O *expert* no assunto deve ser o tradutor, pois este constitui o *seu* ofício. Entretanto, do ponto de vista do funcionalismo, uma tradução só é boa se cumpre com sua função e esta, é diretamente determinada "pelo propósito da comunicação intercultural", que, se estabelece a partir das necessidades do iniciador.

Infelizmente em minhas pesquisas não tive acesso a um material que descrevesse literalmente os propósitos de Kubrick enquanto iniciador da comunicação cultural configurada pela transposição de *Lolita* de romance para roteiro cinematográfico. Contudo, ao longo da consulta a diferentes fontes sobre meu objeto de pesquisa (livros, biografias, reportagens etc.), me foi possível encontrar materiais que permitem elaborar uma

---

<sup>63</sup> If translation is to be suitable for a certain purpose, it must fulfill certain requirements, which are defined by the "translation instructions".

conjectura a respeito das necessidades enunciadas por Kubrick enquanto iniciador da tradução de *Lolita*.

Tal conjectura se baseia especialmente sobre a censura. Conforme discorri anteriormente a título de contextualização histórica, o período em que o romance foi lançado, bem como a época de aquisição dos direitos de filmagem da obra foram bastante marcados pela intolerância. A Guerra Fria, a "paranoia" anticomunista nos Estados Unidos, a luta pela emancipação e libertação feminina, o movimento em prol dos Direitos Civis, todos eles constituíram reflexos de uma sociedade marcada por uma visão fortemente intolerante e opressora às diferenças. Nesse contexto, a censura figurava como ferramenta de manutenção de uma sociedade homogênea, de modo a preservar os ideais tradicionais, evitando que temas controversos e polêmicos fossem trazidos à tona.

No cinema, a censura foi largamente utilizada no período descrito. Por mais que ao final dos anos 50, e no início dos anos 60, o público cinematográfico não mais constituísse uma massa homogênea e indiferenciada como nas décadas anteriores, a indústria cinematográfica manteve uma produção mais conservadora durante esse período, temendo abordar temas controversos, visto que as películas mais rentáveis consistiam naquelas, cujos conteúdos se mostravam mais conservadores.

A exploração do sexo e da sexualidade, conforme já visto, não consistiam essencialmente em tabu, de modo que o lançamento de filmes como *La Dolce Vita* (1960), *Cleópatra* (1963), *007 Contra Goldfinger* (1964), entre outros, capitalizava sobre a sensualidade e a conotação sexual principalmente evocada pela figura feminina (BELTON, 1994). Entretanto, o mercado continuava conservador. Enquanto o sexo/sexualidade configuravam tópicos altamente rentáveis, mantinham-se afastados das telas temas que configurassem tabus:

[...] outras formas de controvérsia tais como violência, consumo de drogas e a rebelião explícita da juventude contemporânea contra o conformismo da geração mais antiga, permanecem relegadas ao status marginal

de filmes apelativos baratos.<sup>64</sup> (BELTON, 1994, p. 285).

Seguindo essa lógica, *Lolita* corresponde a um filme (e também um romance) de difícil aceitação para a sociedade conservadora da época, visto que, muito embora a sensualidade/sexualidade presente seja permitida no cinema do período, a temática extremamente controversa do relacionamento entre um homem adulto e sua enteada pré-adolescente configura um grande tabu. O próprio cartaz original do filme traz em sua fachada, junto à classificação indicativa de 18 anos, a seguinte frase: "Como eles puderam fazer um filme de *Lolita*?"<sup>65</sup>

Retomando minha conjectura com relação aos propósitos de Kubrick enquanto iniciador da tradução, destaco que, naturalmente, o propósito primeiro do diretor é que a tradução (elaboração do roteiro) seja empreendida com vistas à transformação do romance em um filme. Entretanto, é ao compreender o propósito e seus desdobramentos que obtemos mais informações e elementos sobre o que podemos concluir haver configurado o rol de *instruções tradutórias* (efetivamente referidas pelo iniciador ou tacitamente captadas pelo tradutor) depreendidas do propósito do iniciador.

Em minha conjectura já mencionada, com base nos materiais explorados, pude verificar que as necessidades de Kubrick, enquanto iniciador da tradução estavam ligadas à factibilidade do projeto, ou seja, que o roteiro fosse factível, que resultasse em um roteiro passível de ser filmado e transformado em uma película cinematográfica. Tais necessidades possuíam pontos práticos (aspectos internos) como duração do filme, quantidade de diálogos, complexidade das cenas etc.; e pontos externos, que em relação ao iniciador se configuram como sua preocupação com a censura.

---

<sup>64</sup> other forms of social controversy, such as violence, drug use, and the open rebellion of contemporary youth against the conformity of the older generation, remain relegated to the marginal status of cheaply made, exploitation films.

<sup>65</sup> How did they ever make a movie of *Lolita*?

Em antenota ao roteiro publicado, Vladimir Nabokov relata que na primeira aproximação de Kubrick e do produtor James Harries, sócio do diretor à época, com o convite para a produção de um roteiro cinematográfico para *Lolita*, a questão da censura já era eminente. Na mesma reunião o autor russo haveria sido informado de que, visando acalmar os ânimos dos censores, o filme deveria contar com uma cena final que sugerisse que Lolita e Humbert eram secretamente casados durante toda a trama. Negando-se inicialmente a participar da empreitada, Nabokov veio a reconsiderar o convite mais tarde aceitando-o sob promessa de maior liberdade autoral por parte da produção.

O autor russo refere que sua primeira versão do roteiro contava quatrocentas páginas, um número exorbitante para um roteiro, que, conforme ensina Field (2001), não deve ultrapassar as 90 folhas. Queixando-se de que a produção de Nabokov era inflexível, de difícil manejo, com muitos detalhes e episódios irrelevantes e que levaria cerca de 7 horas para ser filmada, Kubrick solicitou vários ajustes e exclusões à versão preliminar do roteiro apresentada. Nabokov conta que após haver consentido com algumas das solicitações do diretor e dedicado inúmeras horas de trabalho ao projeto, surpreendeu-se na *première* do filme:

[...] eu descobri que Kubrick era um ótimo diretor, que sua *Lolita* era um filme de primeira classe com atores magníficos, e que apenas alguns pedaços esfarrapados do meu roteiro haviam sido usados aqui e acolá.<sup>66</sup> (NABOKOV, 1993, posição 139).

Parece-me que, embora não se possa creditar a reescrita de Kubrick com base no produto final configurado pelo roteiro de Nabokov à questão da censura, a mesma desempenhou um

---

<sup>66</sup> I had discovered that Kubrick was a great director, that his *Lolita* was a first-rate film with magnificent actors, and that only ragged odds and ends of my script had been used.

papel importante no uso que o diretor optou fazer do texto meta. Em entrevista a Joseph Gelmis, Kubrick disse que

[...] por causa de toda a pressão sobre o Código de Produção<sup>67</sup> e a Legião Católica de Decência à época, eu acredito que eu não dramatizei suficientemente o aspecto erótico do relacionamento de Humbert com Lolita. Se eu pudesse refazer o filme, eu teria enfatizado o componente erótico do relacionamento deles com o mesmo peso que Nabokov.<sup>68</sup> (GELMIS, 1969).

Em adição à questão do propósito a partir do qual parece se orientar a retextualização de Nabokov cabe ressaltar que, segundo Leal (2006), o encargo tradutório ou o projeto de tradução diz respeito ao propósito a ser cumprido pela tradução, justificando assim, “as decisões tradutórias, determinando o nível de preservação e adaptação dos elementos do texto de partida no texto de chegada” (NORD, 1988 apud LEAL, p.113).

Destarte, cabe ainda uma reflexão sobre como o propósito enunciado por Kubrick a partir do projeto de tradução se transmuta para o propósito de Nabokov ao realizar a tradução de *Lolita* para roteiro. Na análise do material deste trabalho, é possível imaginar que, em conformidade às expectativas do iniciador Stanley Kubrick, o encargo tradutório, ou seja, o propósito motivador do processo de tradução de Nabokov foi a perspectiva de transformar seu romance em filme. Obviamente tal encargo chega até o tradutor-autor infiltrado por interesses de várias partes envolvidas no processo como, por exemplo, os interesses dos produtores, do diretor, do estúdio etc., e até que se torne uma tradução pronta sofre também a influência das

---

<sup>67</sup> Conjunto de diretrizes morais aplicadas à maioria das produções cinematográficas norte-americanas entre 1930 e 1968.

<sup>68</sup> [...] because of all the pressure over the Production Code and the Catholic Legion of Decency at the time, I believe I didn't sufficiently dramatize the erotic aspect of Humbert's relationship with Lolita. If I could do the film over again, I would have stressed the erotic component of their relationship with the same weight as Nabokov did.



*intenções* do próprio bem como também é influenciado pela cultura-fonte e pelo público-alvo.

Ora, como já exposto, esse propósito norteou as escolhas realizadas no processo de tradução. Tais escolhas dizem respeito a pontos de conflito alcançados ao longo do processo tradutório. Em comunicação oral (2015, UFSC, Minicurso *La cultura como manera de comportarse: Los puntos ricos en los encuentros interculturales*) Christiane Nord referiu-se a tais aspectos como “pontos ricos” de encontro intercultural, tomando emprestado o conceito da antropologia. Para a teórica tais pontos correspondem a questões que se apresentam de forma culturalmente diversa, implicando em dificuldades de traduzir determinadas situações, frases e contextos.

No caso da tradução realizada por Nabokov, tais pontos ricos não foram determinados especialmente por diferenças entre culturas no sentido territorial, visto que a produção cinematográfica destinava-se inicialmente ao público americano, o mesmo alvo de seu romance. Contudo, alguns dados puderam ser identificados como pontos ricos após o preenchimento da tabela proposta por Nord (1991). Tais dados serão apresentados a seguir.

A princípio foi possível identificar um ponto rico relativo à intenção do autor no texto-fonte e no texto-alvo. Nord (1991) expõe que *intenção* diz respeito ao ponto de vista do emissor na produção de uma obra (sendo ela o texto-fonte ou o texto-meta). Dessa maneira, *intenção* distingue-se de *função* e *efeito*, que são compreendidos respectivamente como o propósito de um texto a ser definido externamente, e a consequência, o resultado de tal produção textual após seu contato com o receptor.

A partir da avaliação dos materiais utilizados, não foi possível identificar claramente a intenção do autor ao produzir seu romance. Especial destaque se dá à postura admitida pelo próprio Nabokov em relação à temática das intenções do autor em uma entrevista realizada por Robert Robinson. Nela, o autor de *Lolita* refere: “o leitor não tem que se meter nas intenções do autor.”<sup>69</sup> (apud GREEN, 2008).

---

<sup>69</sup> the reader has no business bothering about the author's intentions.

Tal ponto de vista parece consonante com a atitude questionadora com a qual Nabokov encarava a maneira formal através da qual a crítica e a academia costumam receber a arte. Conforme já citado, o autor rechaçava a classificação literária como forma de prescrição e domesticação da arte. Da mesma maneira, suas restrições em relação à preocupação do leitor com as intenções do autor parecem seguir a mesma lógica: figurariam talvez, segundo a ótica do mesmo, como um “filtro” de preconceitos entre o leitor e seu acesso à obra, ou, nas palavras do próprio Nabokov, aos “néctares de possível talento” nela presentes.

Entretanto, é posição defendida para este trabalho a de que o tradutor não seja um leitor qualquer, na medida em que simultaneamente sua leitura pessoal também “cria” a obra. Desta maneira, é necessário, debruçar-se sobre conjecturas relativas às intenções do autor, enquanto nos desculpamos com Vladimir Nabokov e suas opiniões radicais, posto que, para alcançar uma tradução (ou uma análise de tradução já realizada), conhecer ou supor sobre as intenções que põem tal empreendimento em marcha se faz extremamente relevante, conforme nos informa Nord (1991).

Dessa forma, embora não possamos contar com uma compreensão definitiva sobre as intenções de Nabokov ao traduzir sua obra é possível trabalhar com a hipótese de que, ao produzir o roteiro fílmico de *Lolita*, a intenção do autor russo seria garantir seu controle sobre a produção cinematográfica da obra, mantendo-a o mais próximo possível de seu texto original. Esse ponto demonstra-se digno de atenção, pois sinaliza para algumas escolhas tradutórias empreendidas pelo russo no sentido de manter a primazia das palavras sobre as imagens, conforme enunciado no seguinte excerto de sua antenota ao script:

[...] conceder às palavras primazia sobre a ação, limitando assim ao máximo possível a intrusão da administração e do elenco; eu perseverarei na tarefa até que eu pudesse tolerar o ritmo do diálogo e devidamente controlar o fluxo do filme entre cada hotel de beira de estrada, de miragem a miragem, de

pesadelo a pesadelo [...].<sup>70</sup> (NABOKOV, 1993, Location. 94).

Em comentários à teoria nordiana, Leal (2006, p. 118) destaca que "obedecer às intenções do autor [...] e também às necessidades e expectativas do leitor é uma impossibilidade." Contudo, através das disposições de Nabokov sobre seu interesse em priorizar as palavras é possível crer que, ao realizar a retextualização de *Lolita*, o mesmo parecia considerar muito fortemente a busca por *fidelidade ao texto-fonte* em detrimento de outros aspectos. Diante do referido, tendo a considerar a busca por fidelidade como intenção final do autor/tradutor, tendo em vista suas palavras em tom de desfecho sobre a empreitada, registradas na antenota ao roteiro: "[...] tampouco se pode negar que fidelidade infinita seja o ideal de um autor, mas possa mostrar-se a ruína de um produtor."<sup>71</sup> (NABOKOV, 1993, Location. 140).

Assim sendo, identifica-se que a perspectiva tradutória que guia Nabokov em sua retextualização recai sobre o modelo baseado na equivalência entre texto-fonte e texto-meta, visto que o conceito de fidelidade em tradução se equipara à noção de equivalência, conforme Nord (1991). Com base nas palavras de Königs (1983 apud NORD, 1991), a teórica dispõe que equivalência corresponde à maior correspondência possível entre dois textos (um fonte e outro meta).

Porém, ao contemplar o processo tradutório a partir de uma óptica funcionalista, considero a subordinação da equivalência entre os textos de partida e chegada ao escopo da tradução. Dessa maneira,

[...] a demanda por fidelidade [...] é subordinada à regra do *skopos*, pois, se o

---

<sup>70</sup> [...] to grant words primacy over action, thus limiting as much as possible the intrusion of management and cast I persevered in the task until I could tolerate the rhythm of the dialogue and properly control the flow of the film from motel to motel, mirage to mirage, nightmare to nightmare. [...]

<sup>71</sup> [...] nor can one deny that infinite fidelity may be an author's ideal but can prove a producer's ruin.

escopo demanda uma mudança de função, o padrão requerido não será mais a coerência intertextual em relação ao texto-fonte, mas adequação ou conformidade com base no *skopos*.<sup>72</sup> (REISS; VERMEER, 1984 apud NORD, 1991, p. 139).

Nord (1991) dispõe que cada texto se compõe mediante uma série de elementos interdependentes (os já referidos fatores intra e extratextuais) que, em conjunto, determinam sua função. Quando ocorre qualquer alteração em um ou mais desses elementos, o processo comunicativo é necessariamente modificado de modo a adequar-se com vistas a permitir uma comunicação eficiente.

Ora, é evidente que qualquer tradução conta com o mínimo de uma modificação nos elementos constituintes do texto de partida: mudança nas culturas fonte e meta, mudança nos receptores, mudança no canal através do qual se dá a comunicação, mudança no tempo de produção dos textos etc. À vista disso, é impossível conceber que uma tradução funcional seja composta pelo caráter de equivalência ao texto-fonte, pelo simples motivo de que, ao configurar-se como uma tradução, o texto-meta necessariamente agrega em sua composição fatores que não se equiparam integralmente àqueles elementos intra e extratextuais do texto-fonte (NORD, 1991).

Consequentemente, é possível considerar que, a intenção de fidelidade ilustrada por Nabokov em sua retextualização configura uma abordagem não-funcional do processo tradutório a ser pelo mesmo empreendido.

Além disso, extratextualmente a questão relativa à diferença de receptores poderia acarretar intratextualmente em escolhas tradutórias relativas ao léxico e à sintaxe. Constituindo um ponto rico a ser observado na retextualização da obra, o tradutor poderia contemplar alterações e modificações ao

---

<sup>72</sup> The demand for fidelity [...] is subordinate to the *skopos* rule, for, if the *skopos* demands a change of function, the required standard will no longer be intertextual coherence with the source text, but adequacy or appropriateness with regard to the *skopos*.

considerar que *Lolita*, enquanto texto literário, destina-se a um público que tem algum conhecimento, familiaridade (ou até interesse) em relação à um formato de linguagem formal, erudito. Ao transpor as barreiras culturais do texto-fonte, produzindo o conteúdo na direção de um público que necessariamente não é familiarizado com tal léxico/sintaxe, o autor poderia considerar a necessidade de adequação aos receptores do texto-meta para garantir o ato comunicativo.

Observamos que o roteiro produzido por Nabokov emprega quase que em sua totalidade citações diretas do romance, as quais, ocasionalmente são transformadas em diálogos. Tais citações são frequentemente simplificadas quanto ao fator sintático, porém, é possível observar que o alto registro que caracteriza o léxico da obra original é mantido ao longo do roteiro.

Como exemplos da forma através da qual se apresentam tais aspectos intratextuais na tradução de *Lolita*, posso citar a passagem do romance na qual H.H. discorre em relato ao leitor, sobre a natureza "especial" das ninfetas, acompanhada por sua transposição para o formato de roteiro, em que H.H. se dirige a um grupo de leitura composto por senhoras, explicando-lhes sobre o mesmo tema (em formato de diálogo).

No romance a passagem encontra-se da seguinte forma:

Agora, eu gostaria de apresentar a ideia a seguir. Entre os limites etários de nove e quatorze existem donzelas que, para certos viajantes enfeitiçados, mais velhos do que elas duas vezes ou mais, revelam sua verdadeira natureza que não é humana, mas "nínfica" (ou seja, demoníaca); e estas criaturas eleitas eu proponho designar como "ninfetas".

[...] De fato, eu faria o leitor perceber "nove" e "quatorze" como as fronteiras - as praias espelhadas e pedras róseas - de uma ilha encantada assombrada por essas minhas ninfetas e rodeada por um vasto e nebuloso mar. Entre tais limites de idade são todas as crianças-meninas ninfetas? Claro que não.

Do contrário, nós, que somos delas cientes, nós viajantes solitários, nós "ninfolépticos", teríamos enlouquecido há muito tempo. Nem é a beleza qualquer critério; e vulgaridade, [...], não necessariamente ameniza certas características misteriosas, a graciosidade refinada, o charme elusivo, fugidio, despedaçador da alma, insidioso que separa a ninfeta de suas contemporâneas [...]. Você tem que ser um artista e um louco, uma criatura de melancolia infinita, com uma bolha de veneno ardente em suas entranhas e uma chama super-voluptuosa permanentemente acesa em sua sutil espinha (oh, como você tem que se encolher e se esconder!), para poder discernir à primeira vista, através de sinais inefáveis - o contorno levemente felino de uma maçã do rosto, a delicadeza de um membro aveludado, e outros indícios os quais desesperança e vergonha e lágrimas de ternura me proibem de tabular [...].<sup>73</sup> (NABOKOV, 1995, p.16-17).

---

<sup>73</sup> Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as "nymphets."

[...] In fact, I would have the reader see "nine and fourteen" as the boundaries - the mirrory beaches and rosy rocks - of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea. Between those age limits, are there all girl-children nymphets? Of course not. Otherwise, we who are in the know, we lone voyagers, we nympholepts, would have long gone insane. Neither are good looks any criterion; and vulgarity, [...], does not necessarily impair certain mysterious characteristics, the fey grace, the elusive, shifty, soul-shattering, insidious charm that separates the nymphet from such coevals of hers [...]. You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame permanently aglow in your subtle spine (oh, how you have to cringe and hide!), in order to discern at once, by ineffable signs - the slightly feline outline of a cheekbone, the slenderness of a downy limb, and other indices which despair and shame and tears of tenderness forbid me to tabulate [...].

A seguir, apresento sua tradução no roteiro, que conforme já mencionado, se apresenta através da forma de diálogo:

**HUMBERT** Então o termo é ninfeta. Eu pretendo apresentar a ideia a seguir. Entre os limites etários de nove e quatorze existem certas donzelas: elas enfeitiçam o viajante que tem duas vezes a sua idade e revelam a ele sua real natureza que não é humana, mas "nínfica" - em outras palavras, demoníaca - e estas criaturas eleitas eu proponho designar como ninfetas.

Ele está falando muito alto, quase gritando, e há um crescente tumulto na plateia.

**HUMBERT** Deixem-me terminar, senhoras. Agora, a questão é: Entre esses limites de idade são todas as crianças-meninas ninfetas? Claro que não. Do contrário o viajante solitário teria enlouquecido há muito tempo. Nem é a beleza qualquer critério. Eu estou falando de certa graciosidade refinada, o charme elusivo, fugidio, despedaçador da alma, insidioso que separa o demônio pré-adolescente da habitual criança de doce face arredondada com uma barriguinha e maria-chiquinhas. Você tem que ser um artista e um louco, uma criatura de melancolia infinita - Silêncio!

A plateia está saindo de sua estupefação pasma

**HUMBERT** Sim, apenas um louco pode realmente distinguir à primeira vista - oh, à primeira vista - através de sinais inefáveis - o contorno levemente felino de uma maçã do rosto, a delicadeza de um membro aveludado, e outros indícios os quais desesperança e vergonha e lágrimas de ternura me proíbem de tab-tab-tabular---.<sup>74</sup> (NABOKOV, 1993, p. 17).

---

<sup>74</sup> **HUMBERT** So the term is nymphet. I intend to introduce the following idea: Between the age limits of nine and fourteen there are certain maidens:

É verificado que Nabokov parece considerar menos o sintático do que o léxico como ponto rico em sua retextualização de *Lolita*. No roteiro cinematográfico o autor russo desempenha ajustes em relação à questão sintática, simplificando e reduzindo especialmente as falas de Humbert Humbert, as quais se configuram de modo mais complexo e longo no romance.

No que tange ao léxico, é possível verificar um esforço por substituir alguns termos mais rebuscados da fala de Humbert por parte do tradutor. Como se pode observar, termos como "elusivo", "insidioso" e "inefáveis" mantêm o alto nível de registro que é característico do relato da personagem ao longo de todo o romance.

Considero em minha avaliação que a manutenção de um registro alto por parte da personagem de H.H. figure como estratégia do tradutor no sentido de ressaltar a característica doura da personagem, ainda que haja uma atenuação na complexidade do léxico em dados momentos. Entretanto, é digno de nota que o alto registro característico do romance em geral, ultrapasse as entradas referentes apenas à personagem literata de Humbert no texto-meta. Ao longo do roteiro, é flagrante o alto registro através do qual Nabokov elabora a trama (para além das entradas referentes ao discurso de H.H.), ilustrado na passagem

---

they bewitch the traveler who is twice their age and reveal to him their true nature, which is not human but nymphic - in other words, demoniac - and these chosen creatures I propose to designate as nymphets.

He is speaking very loud, almost screaming, and there is a rising rumble in the audience.

**HUMBERT** Let me finish, ladies. Now the question is: between these age limits are *all* girl-children nymphets? 'Course, not. Otherwise the lone traveler would have long gone insane. Neither are good looks any criterion. I am speaking of a certain fey grace, of the elusive, soul-shattering, insidious charm that separates the preteen demon from the ordinary sweet round-faced child with a tummy and pigtails. You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy. -Silence!

His audience is coming out of its stunned stupefaction.

**HUMBERT** Yes, only a madman can distinguish at once - oh, at once - by ineffable signs - the feline outline of a cheekbone, the slenderness of a downy limb, and other indices which despair and shame and tears of tenderness forbid me to tab-tab-tabulate---



a seguir: "Humbert segue Charlotte até a varanda. Agora vem o choque de ofuscante encanto e reconhecimento" (NABOKOV, 1993, p. 39).

Em adição à questão do léxico e do sintático eliciada com a modificação do público configurado como receptor do texto-meta, cabe também considerar as pressuposições assumidas pelo autor no texto-fonte.

Nord (1991) adota uma noção "situacional" de pressuposições para seu modelo funcionalista de tradução. Através desse termo, a teórica visa indicar o conjunto de informações que o emissor pressupõe fazer parte do "horizonte" do receptor. As pressuposições são extremamente importantes no processo comunicativo, pois para que este ocorra, é necessário que o emissor de um texto o elabore com base no contexto comunicativo de seu receptor. Dessa mesma maneira, no processo tradutório, a avaliação das pressuposições referentes ao texto-fonte e ao texto-meta, é extremamente necessária para que a retextualização culmine com uma comunicação efetiva, caso contrário, o texto traduzido chega ao receptor com lacunas ou até mesmo incompreensível (e assim não atinge sua função primordial que é a comunicação).

Na avaliação da retextualização realizada por Nabokov observa-se que as pressuposições, conforme conceituados por Nord (1991) também foram alvo de novas escolhas tradutórias por parte do tradutor. Considerando-se as características de um recipiente mais heterogêneo do que aquele do romance-fonte, não mais se poderia esperar do público-alvo alguns conhecimentos específicos a respeito de literatura, mitologia ou línguas, como parecia ser a expectativa de Nabokov em relação aos leitores de seu romance. Assim, ocorre no roteiro a remoção da maior parte das referências a tais conteúdos, de modo que o autor mantém apenas algumas passagens suficientes para transmitir ao receptor a noção de que a personagem de Humbert é bastante culta sem, contudo, transpor para a obra-meta toda a gama de chistes, ironias e metáforas por ele produzidas no texto-fonte.

Como exemplo desse processo cito o excerto do romance a seguir, que ilustra a expectativa de Nabokov em relação a um receptor que seja capaz de captar referências

literárias e compreender outros idiomas (no caso o francês): *"Changeons de vie, ma Carmen, allons vivre quelque part où nous ne serons jamais séparés."*<sup>75</sup>(NABOKOV, 1995, p. 278).

Tal excerto do romance encontra-se na parte em que Humbert e Lolita se reencontram após o desaparecimento da ninfeta. Em sua tradução para roteiro cinematográfico, o autor claramente exclui a citação em francês, de modo que apenas em algumas passagens são mantidas breves referências intertextuais. Um exemplo é o apelido "Carmen" ("minha Carmen", "Carmencita") dado a Lolita por Humbert. Em ambos os textos. H.H. se refere à ninfeta dessa maneira, em franca referência à personagem de Mérimée.

No roteiro, entretanto, tal referência consiste apenas no apelido de Lolita (e não em excertos que abordem a intertextualidade de modo mais profundo). Esta opção por parte de Nabokov parece orientar-se justamente com base no pressuposto de que, ao contrário do receptor da obra original, o público cinematográfico poderá não reconhecer tais referências intertextuais. Sendo assim, a mera menção à Mérimée através do apelido "Carmen" faz com que o leitor do roteiro, assim como o espectador do filme a ser elaborado com base nele, sejam capazes de compreender a trama, sem necessariamente acompanhar o motivo da referência, enquanto menções mais longas à fontes intertextuais complicariam o propósito comunicativo.

Em seu livro sobre a produção cinematográfica, Dmytrick (1985) destaca que a questão da recepção deve ser observada tanto na produção de um roteiro, quanto na filmagem de uma película. O autor refere que um filme, assim como qualquer produção artística, possui diferentes níveis de compreensão, posto que o mesmo não é integralmente entendido da mesma maneira por diferentes pessoas. Tais níveis correspondem assim, às diferentes "profundidades" na compreensão de um material, alcançadas em distintos graus por cada um. Dmytrik

---

<sup>75</sup> "Mudemos de vida, minha Carmen, vamos viver em algum lugar onde nós jamais seremos separados" - Conforme informa o comentador do romance-fonte desta dissertação, tal passagem consiste em uma citação literal da novela Carmen, escrita por Mérimée e publicada originalmente em 1845. Tal novela deu origem à célebre ópera homônima de Georges Bizet.

(1985) dispõe que é responsabilidade de um cineasta (assim como a de um autor de roteiros), assegurar-se de que sua produção possui diferentes níveis de compreensão, de modo que esta possa ser apreciada por um público-alvo heterogêneo. Segundo o autor: "se você tem algo profundo a dizer, diga-o - mas nunca se esqueça de que "amplo apelo" é o primeiro requisito para uma carreira cinematográfica longa e de sucesso" (DMYTRIK, 1985, p. 109).

A preocupação com o "apelo" ao público-alvo correlaciona-se diretamente à noção funcionalista de pressuposições, visto que este elemento parece ser um importante fator constituinte dos diferentes níveis de compreensão possíveis através de uma obra (escrita ou não). Na mesma medida, Nabokov parecia intuir (consciente ou inconscientemente) a importância desempenhada pelas pressuposições em um processo tradutório, de forma que conseguimos identificar sua preocupação com esses aspectos na elaboração do texto-meta.

Ademais, o ponto rico concernente à transposição do texto-fonte para um meio diferente pode ser considerada, posto que o processo tradutório em questão consista em uma retextualização de um romance com vistas a obter uma tradução num formato diferente: um roteiro fílmico. Nesse ponto, destaca-se novamente minha compreensão do roteiro como um texto híbrido, já explicitada anteriormente.

#### 4.2.1 A alteração do canal e seus desdobramentos

Ao considerar o roteiro cinematográfico como um texto composto pela marcação de elementos semióticos, é inevitável conceber que o mesmo permite o uso de alguns recursos distintos daqueles do texto-fonte para comunicar uma dada ideia. Dessa forma, destaco o que compreendo como uma escolha tradutória de Nabokov baseada na mudança do elemento extratextual canal (também chamado de meio): a inclusão de elementos textuais indicativos de semiótica.

Este processo pode ser ilustrado através de várias passagens do roteiro nas quais o tradutor complementa o texto com referência escrita a elementos semióticos (como músicas, imagens, etc.). Neste ponto cito duas passagens que compreendem o acréscimo de marcadores do elemento semiótico acústico de forma a complementar o texto.

**LOLITA** (*para Humbert*) Me dê uma moeda para a juke box. Oh, eles tem a minha música.  
Ela liga a juke box. A seguinte música é reproduzida:

Lolita, Lolita, Lolita!  
Para sempre devemos nos separar  
esta noite:  
Porque a separação é mais doce  
Do que cerrar contra o peito um  
fantasma.  
Porque é um verão enlouquecedor,  
Porque a noite inteira está em seu  
desabrochar,  
Porque você está apaixonada por um  
violeiro  
Que leva o violão para o seu quarto.  
Você sabe que ele é um palhaço e um  
traidor,  
Você sabe que eu sou terno e  
sincero-  
Mas *e/le* canta agora, Lolita,  
As músicas que eu estive compondo  
pra você!<sup>76</sup> (NABOKOV, 1993, p. 127).

---

<sup>76</sup> **LOLITA** (*to Humbert*) Give me a coin for the juke box. Oh, they have my song.

She starts the juke box. The following song is produced:

Lolita, Lolita, Lolita!  
For ever tonight we must part:  
Because separation is sweeter  
Than clasping a ghost to one's heart.  
Because it's a maddening summer,  
Because the whole night is in bloom,  
Because you're in love with a strummer  
Who brings his guitar to your room.

Neste extrato é possível verificar que a utilização do marcador textual de recurso sonoro funciona como forma de, através da letra da canção reproduzida, resumir a trama do enredo: A paixão de H.H. por Lolita, que o despreza e, por sua vez, é apaixonada pelo autor Clare Quilty, um fanfarrão que não tem por ela o mesmo amor que Humbert.

Na passagem a seguir, o tradutor lança mão mais uma vez do recurso sonoro configurado pela referência textual à canção "Lolita", obtendo através desta escolha tradutória um efeito interessante. Reencontrando Lolita após um período de alguns meses de desaparecimento da ninfeta (no livro tal período é mais longo, compreendendo 3 anos), Humbert pede à mesma que considere a possibilidade de voltar a morar com ele, deixando para trás sua nova e decadente vida atual. Lolita se nega a partir com H.H. e, ao se despedirem para sempre em frente à casa de Lolita, o seguinte ocorre:

*A Varanda da Frente*

Um remoto som de vozes e marteladas vem da parte de trás da casa. A música "Lolita, Lolita, Lolita" é repetida. Lolita e o cachorro desgrehado acompanham Humbert até sua partida.<sup>77</sup> (NABOKOV, 1993, p. 211).

O efeito de "resumo" da trama é mais uma vez alcançado através da utilização do elemento sonoro nesta passagem. Além disso, a referência à música "Lolita" no momento da despedida final entre as personagens agrega mais dramaticidade à partida de Humbert, configurando um nível de compreensão adicional à

---

You know he's a clown and a cheater,  
You know I am tender and true-  
But *he* is now singing, Lolita,  
The songs I've been making for you!

<sup>77</sup> The Front Porch

A remote sound of voices and hammering comes from the back of the house. The song "Lolita, Lolita, Lolita" is repeated. Lolita and the shaggy dog see Humbert off.

cena (e que, conforme tal, não será integralmente considerado e interpretado de forma semelhante à exposta por mim pelos leitores/espectadores).

Mais um interessante uso dos marcadores semióticos na textualidade do roteiro, desta vez referente à imagem, é verificada no extrato a seguir:

*Um Lugar Neutro*

O detetive que Humbert havia contratado para procurar por Lolita está se reportando a ele pela última vez.

**DETECTIVE** Eu creio que vamos ter que desistir.

[...]

Ele devolve a Humbert uma série de fotografias. Elas devem fornecer um breve sumário pictórico da vida passada de Lolita com ele: Ajoelhada, seminua, num colchão em uma brecha de sol; ao lado de sua mãe no gramado mosqueado; participando de um baile escolar em um vestido rodado cor-de-flamingo; esparramada de jeans e camiseta com uma revista em quadrinhos; de shorts sujos, entrando em uma canoa (Charlie, de uma margem cheia de arbustos, alcançando-lhe um remo); no banco do passageiro do carro de Humbert; alimentando um esquilo; montando um pônei; vestindo meias-calças pretas; no palco com um vestido elegante.<sup>78</sup> (NABOKOV, 1993, p. 188-189).

---

<sup>78</sup> A Neutral Place

The detective whom Humbert had hired to look for Lolita is reporting to him for the last time.

**DETECTIVE** I'm afraid we'll have to give it up.

[...]

He returns a number of photographs to Humbert. They should give a brief pictorial summary of Lolita's past life with him: Kneeling, half-naked, in a patch of sun on a mat; standing beside her mother on the dappled lawn; attending a school ball in full-skirted flaming dress; in blue jeans and T-shirt, sprawling with a comic book; in dirty shorts, getting into a canoe (Charlie handing her a paddle from the bushy bank); in the passenger seat of

Neste ponto a escolha tradutória no sentido de agregar à cena descrita o componente semiótico das imagens de fotos compõe mais uma forma de resumo da trama.

Especialmente com relação à questão da temática tabu abordada pelo enredo, o tradutor utiliza um marcador de elemento semiótico em uma das cenas mais complicadas do romance - a primeira relação sexual da ninfeta com seu padrasto:

Com uma explosão de deleite, ela aproxima sua boca da orelha dele (poderia alguém reproduzir tal som quente e humido, as cócegas e o zumbido, a vibração, a trovoadade de seu sussurro?).

Ela se afasta. Ajoelhando sobre Humbert prostrado (o qual é invisível, exceto por um dedão que se contrai), ela o contempla com expectativa. [...]

[...]

**VOZ DE HUMBERT** (*langorosamente*) Eu nunca joguei esse jogo.

**LOLITA** Quer que eu te mostre?

**HUMBERT** Se não for muito perigoso. Se não for muito difícil. Se não for muito - *Ah, mon Dieu!*

CORTE PARA:

*Vários quartos no Enchanted Hunters*

A CÂMERA desliza de quarto em quarto ao amanhecer, com alguns dos hóspedes ainda dormindo. O propósito dessas tomadas é construir uma série de situações contrastando com a atmosfera no Quarto 342. O movimento da CÂMERA revela as seguintes cenas, todas de muito breve duração:

[...]

*Quarto 342: (sacada)* Pombos. Efeitos de luz do amanhecer. Um caminhão ronca abaixo.

---

Humbert's car; feeding a chipmunk; riding a pony; wearing black tights; in fancy dress on the stage.

Do interior do quarto vem o riso de uma criança (Lolita!).

*Quarto 344:* O riso da criança no quarto adjacente desperta Dr. Boyd que olha para seu relógio e sorri.

[...]

*Quarto 342:* Lolita, sentada em sua cama revirada, fita o teto barulhento. Ela está desajeitadamente consumindo um pêssogo. Uma casca de banana pende da beira da mesa de cabeceira. A cama de armar está vazia. Humbert está no banheiro cuja porta está aberta. A torneira geme.<sup>79</sup> (NABOKOV, 1993, p. 110-111).

Neste ponto o uso do marcador textual referente às imagens e à maneira como as mesmas deverão se organizar

---

<sup>79</sup> With a burst of glee she puts her mouth to his ear (could one reproduce this hot moist sound, the tickle and the buzz, the vibration, the thunder of her whisper?).

She draws back. Knealing above recumbent Humbert (who is invisible except for a twitching toe), she contemplates him expectantly. [...]

[...]

**HUMBERT'S VOICE** (faintly) I never played that game.

**LOLITA'S VOICE** Like me to show you?

**HUMBERT** If it's not too dangerous. If it's not too difficult. If it's not too - Ah, mon Dieu!

CUT TO:

Various Rooms in the Enchanted Hunters

THE CAMERA glides from room to room at dawn, with some of the guests fast asleep. The purpose of these shots is to construct a series of situations contrasting with the atmosphere in Room 342. The movement of the CAMERA reveals the following scenes, all of very brief duration.

[...]

*Room 342:* (balcony) Pigeons. Early sunlight effects. A truck rumbles by below. From the inside of the room comes the laughter of a child (Lolita!).

*Room 344:* The laughter of a child in the neighboring room rouses Dr. Boyd, who looks at his watch and smiles.

[...]

*Room 342:* Lolita, sitting up in her tumbled bed, looks up at the loud ceiling. She is messily consuming a peach. A banana skin hangs from the edge of the bed table. The cot is empty. Humbert is in the bathroom, the door of which is ajar. The faucet whines.



consiste em uma estratégia por parte do autor/tradutor com vistas a tornar possível a apresentação de uma ideia extremamente polêmica (o intercurso sexual entre um adulto sua enteada pré-adolescente) aos receptores do texto-meta. Dessa maneira, através do recurso mencionado, o autor tornou menos agressiva ao público a passagem do romance a seguir:

[...] eu havia pensado que meses, talvez anos, se passariam antes que eu ousasse me revelar para Dolores Haze; mas, às seis ela estava acordada, e às seis e quinze nós éramos tecnicamente amantes. [...] Eu realizei uma imitação medíocre de despertar. Nós deitamos quietos. Eu gentilmente acariciei seus cabelos e nós nos beijamos delicadamente. Seu beijo, para meu constrangimento delirante, possuía alguns refinamentos de oscilação e investigação deveras cômicos, os quais me fizeram concluir que ela havia sido treinada a uma tenra idade por uma pequena Lésbica. Nenhum Charliezinho poderia tê-la ensinado *aquilo*. [...] Ávida por me impressionar com o mundo das crianças duronas, ela não estava bem preparada para certas discrepâncias entre a vida de uma criança e a minha. Puro orgulho a privou de desistir; pois, em minha estranha condição, eu fingi suprema estupidez e a deixei se aproveitar - ao menos enquanto eu ainda podia suportar.<sup>80</sup> (NABOKOV, 1993, p. 132-134).

---

<sup>80</sup> [...] I had thought that months, perhaps years, would elapse before I dared to reveal myself to Dolores Haze; but by six she was wide awake, and by six fifteen we were technically lovers. [...] I gave a mediocre imitation of waking up. We lay quietly. I gently caressed her hair, and we gently kissed. Her kiss, to my delirious embarrassment, had some rather comical refinements of flutter and probe which made me conclude she had been coached at an early age by a little Lesbian. No Charlie boy could have taught her that. [...] While eager to impress me with the world of tough kids, she was not quite prepared for certain discrepancies between a kid's life and mine. Pride alone prevented her from giving up; for, in my strange predicament, I feigned supreme stupidity and had her have her way - at least while I could still bear it.

Caso tal extrato fosse filmado em sua literalidade, o efeito alcançado com a retextualização de *Lolita* seria provavelmente a condenação do material por sua imoralidade no contexto social de recepção (assim ameaçando a própria distribuição do material).

É marcante o emprego de recursos referentes aos marcadores textuais de elementos semióticos ao longo do roteiro por parte de Nabokov. Vale ressaltar que as escolhas tradutórias desempenhadas pelo autor nesse sentido são bastante elaboradas e configuram a riqueza do caráter híbrido do gênero roteiro. A retextualização realizada por Nabokov apresenta luminosas utilizações de tais recursos, de modo que, sob tal aspecto o autor parece apoiar-se com qualidade sobre uma dimensão específica do canal como elemento extratextual da tradução.

Naturalmente os diferentes canais configurados por texto-fonte e texto-meta acarretam também na distinção entre os elementos suprasegmentais presentes em cada obra. No romance tais elementos se configuram através do uso de itálico e caixa-alta. Os itálicos são empregados pelo autor em termos grafados em diferentes idiomas e na antenota, visando destacar que a mesma se refere a uma parte do texto que não é elaborada pelo narrador principal (Humbert Humbert) e sim pelo psiquiatra John Ray Jr. O recurso da caixa-alta é utilizado para designar placas, letreiros e propagandas.

Na tradução em questão, entretanto, os elementos suprasegmentais consistem em reflexos do próprio canal de comunicação, visto que a forma de escrita do roteiro possui características que lhe são peculiares. Dessa maneira, *Lolita* enquanto retextualização para o gênero de roteiro cinematográfico conta com os seguintes elementos: indicação do nome das personagens em caixa-alta e negrito antes de cada diálogo; itálicos utilizados para contextualização cênica de imagens (indicação de locais, expressões faciais etc.); a expressão "cut to", traduzida como "corta para", grafada em caixa-alta visando sinalizar os cortes a ser realizados pela

câmera; aspas nas citações literalmente extraídas do romance, utilizadas com o objetivo de melhor ilustrar algumas cenas.

Ainda com base no fator tradutório referido por Nord (1991) como canal, a retextualização de romance para roteiro cinematográfico apresenta outros pontos ricos que se configuram como desdobramentos dessa mudança entre os textos-fonte e meta, a saber a disparidade de função textual predominante entre textos fonte e meta.

As funções textuais, ou funções da linguagem, correspondem à(s) função(ões) comunicativa(s) que um texto realiza na situação de produção/recepção. Elas constituem um componente fundamental do processo tradutório, visto que determinadas discrepâncias entre os elementos dos textos fonte e meta implicam na alteração das funções textuais contempladas por cada um (NORD, 1991).

Para este trabalho as funções da linguagem foram consideradas a partir do modelo de Jakobson (1960 apud CHALHUB, 1987), que delimita seis funções essenciais: a referencial, cuja ênfase comunicacional recai sobre o contexto; a emotiva, que se orienta em relação ao emissor; a conativa, que foca sobre o fator configurado pelo receptor do texto; a função fática, que tem como prioridade o canal através do qual se estabelece a comunicação; a função poética, cujo destaque se dá sobre a mensagem; e, por fim, a metalinguística, cujo relevo consiste no código.

Enquanto são destacadas no romance as funções emotiva e conativa de modo a lapidar o caráter da personagem do narrador através delas, no texto-meta, a predominância se dá sobre as funções fática e emotiva. A ênfase na última faz com que alguns aspectos da dimensão subjetiva da relação de narrador de Humbert com o receptor se percam, conforme já ilustrado anteriormente. Em minha análise, a transposição do foco para a função fática, por sua vez, configura o relevo à dimensão híbrida do roteiro que lhe confere a característica específica de marcação de elementos semióticos textualmente.

#### 4.2.1.1 *Escolhas tradutórias em relação aos elementos intratextuais estruturação e conteúdo*

Os pontos ricos relativos aos elementos intratextuais da estruturação e do conteúdo configuram-se também como reflexos da transposição de canal no processo de retextualização aqui analisado. Considerando inicialmente a diferença entre a estruturação do texto-meta (romance) e aquela do texto-fonte (roteiro-cinematográfico) busco discorrer sobre as diferenças encontradas entre ambos com a análise da tradução em pauta.

Tendo como sustentação o modelo de roteiro cinematográfico já exposto no capítulo que aborda o referencial teórico desta dissertação, realizei a transposição dos elementos constitutivos do roteiro cinematográfico de *Lolita* para a estrutura proposta por Field (2001). Embora Nabokov estabeleça a divisão do roteiro publicado em um prólogo e três atos, minha análise não corresponde à divisão estabelecida por ele. Minha crítica à estruturação do roteiro por parte do autor russo se orienta no sentido de que o prólogo e os três atos por ele propostos parecem se delimitar com base em configurações literárias, e não a partir de um ponto de vista estrutural da produção de roteiros, conforme já referido em capítulo anterior.

Com esse exercício, a introdução da trama pelo narrador John Ray Jr., a contextualização da vida pregressa de H.H., a mudança da personagem principal para Ramesdale, seu enamoramento por Lolita e seu casamento com a mãe da ninfeta puderam ser identificados como componentes do roteiro relativos ao Ato I. O Ponto de Virada inicial, que liga o Ato I ao Ato II, foi identificado no roteiro como o trágico acidente envolvendo a morte da mãe de Lolita, Charlotte.

A seguir, compõem o Ato II do roteiro o início do relacionamento sexual e amoroso entre H.H. e Lolita, as viagens de ambos pelos Estados Unidos, sua mudança para Beardsley, o abandono da vida em Beardsley e novas viagens pelo país. Entre os Atos II e III, identifiquei a fuga de Lolita como segundo Ponto de Virada.

A busca de H.H. e seu reencontro com Lolita figuram como componentes do Ato III do roteiro. Além deles, a

descoberta do relacionamento entre Lolita e Quilty por parte de H.H. (e consequentemente o motivo de sua fuga), o contexto de vida final da ninfeta e o encerramento da trama integram o ato final do roteiro.

Cabem neste momento algumas reflexões contrastando a teoria da produção de roteiros apresentada com o roteiro assinado por Nabokov. É defendido por Field (2001) que os roteiros cinematográficos não sejam muito extensos. O autor justifica tal proposta através da informação de que uma página de roteiro corresponde a um minuto de filmagem, independentemente de seu conteúdo (ação, diálogos ou uma mistura entre ambos os formatos). Nesta senda, o mesmo indica que um roteiro deve conter em média 120 páginas, configurando um tempo estimado de filmagem de 120 minutos, ou 2 horas de filme. Field (2001) ainda orienta que as cenas de diálogo se estendam por no máximo 3 páginas, visando a dinamicidade do roteiro.

Em contrapartida, o roteiro de *Lolita* produzido por Vladimir Nabokov conta um total de 213 páginas, o que conforme a lógica descrita por Field (2001) representaria um filme de cerca de 3 horas e meia de duração (sendo que o material analisado corresponde a uma edição do roteiro inicialmente apresentado por Nabokov a Kubrick que, sabidamente era muito mais extenso).

Ademais, a larga utilização do diálogo no roteiro do autor russo é marcante: a porção do roteiro que aborda a chegada de H.H. à casa de Charlotte e seu primeiro contato com Lolita, por exemplo, é tecida quase integralmente por diálogos, correspondendo a um total de 11 páginas. Isso significa que, caso esta cena fosse filmada em conformidade com a produção de Nabokov, o filme contaria com 11 minutos de diálogos intensos relativos à um único bloco de eventos.

A estruturação do texto-fonte, por sua vez, compreende uma antenota (a qual consiste nas palavras de John Ray Jr.) acrescida de duas partes compostas por 33 e 36 capítulos respectivamente. Ao final da história, o livro possui uma nota do próprio autor a respeito do romance.

A Parte Um do romance abarca a apresentação de Humbert (sua infância, seu primeiro amor, seu casamento e divórcio, seu interesse por ninfetas), a ida do mesmo para os Estados Unidos, suas internações psiquiátricas, sua mudança para Ramsdale, o enamoramento por Lolita, o casamento com Charlotte, o falecimento da mesma e o início do relacionamento controverso e secreto entre padrasto e ninfeta.

A segunda parte do romance engloba o resto da trama: as viagens de H.H. e Lolita pelos Estados Unidos, a mudança para Beardsley, a briga que os leva a se mudar de Beardsley, novas viagens pelos Estados Unidos, a fuga de Lolita, a vida de Humbert após o desaparecimento da ninfeta, o reencontro de ambos e o assassinato de Quilty.

Assim como a estruturação do texto-meta é afetada pela transposição de *Lolita* para um canal de comunicação diferente do romance original, o fator intratextual conteúdo é igualmente alterado por esta modificação no meio. Vários segmentos da trama apontam para discrepâncias no conteúdo abordado na retextualização do romance para roteiro cinematográfico.

Para esta análise, foram consideradas mais relevantes as escolhas tradutórias em relação ao conteúdo que se relacionassem ao tema central da trama: o relacionamento tabu entre H.H. e Lolita. Sob esse ângulo cito a seguir alguns extratos do texto-meta que parecem tangenciar as hipóteses elaboradas por mim ao início deste trabalho.

Com base nas hipóteses 1 e 2, que propunham respectivamente que o tema central da sedução entre um adulto e uma pré-adolescente deveria sofrer algumas alterações para ter sua divulgação a um público mais amplo e que, de alguma maneira a personagem de Humbert deveria se tornar mais identificável ao público cinematográfico, cabe considerar que Nabokov fez algumas opções de manejo do conteúdo ilustradas a seguir.

A remoção do componente sexual (que em uma tradução para roteiro se apresentaria explicitamente dada a característica híbrida do mesmo) foi uma estratégia do tradutor no sentido de abrandar a temática tabu. Dessa forma, ressalto a remoção completa da passagem que considero mais explícita no romance:

[...] A esta altura eu estava em um estado de excitação beirando a insanidade; [...] Sentado no sofá, eu consegui conciliar, através de uma série de movimentos furtivos, minha luxúria mascarada às suas inocentes pernas. [...] Falando rapidamente, retardando-me ao meu próprio fôlego, alcançando-o, simulando uma repentina dor de dente para explicar as brechas no meu discurso [...] eu cuidadosamente aumentei a fricção mágica [...] entre o peso de duas pernas bronzeadas descansando contra mim, e o tumor escondido de uma inenarrável paixão.<sup>81</sup> (NABOKOV, 1995, p. 58-59).

Certamente a filmagem de uma cena como esta causaria por si só todo tipo de tumulto por parte dos receptores do roteiro (e expectadores do filme) os quais, ressalto novamente, se caracterizavam como uma sociedade predominantemente intolerante e conservadora do final dos anos 50 e início dos anos 60.

Além disso, refiro também uma adaptação de uma cena que apresenta potencial controvérsia no texto-fonte para uma acepção mais sutil do conteúdo erótico exposto. Enquanto no romance a seguinte passagem destaca a lascívia de Humbert:

Terça-feira. [...] Segurando aberto seu olho esquerdo para livrar-se de um cisco ou algo do tipo. [...] A segurei bruscamente pelos ombros, depois ternamente pelas têmporas e a voltei em minha direção. "Está logo ali," ela

---

<sup>81</sup> [...] By this time I was in a state of excitement bordering on insanity; [...] Sitting there, on the sofa, I managed to attune, by a series of stealthy movements, my masked lust to her guileless limbs. [...] Talking fast, lagging behind my own breath, catching up with it, mimicking a sudden toothache to explain the breaks in my patter [...] I cautiously increased the magic friction [...] between the weight of two sunburnt legs, resting athwart my lap, and the hidden tumor of an unspeakable passion.

disse, "eu posso sentir." "Uma camponesa suíça usaria a ponta de sua língua." "Tirar lambendo?" "Sf. Devo tentar?" "Claro," ela disse. Gentilmente eu pressionei meu ferrão estremecente ao longo de seu globo ocular rodeante. "Bem-bem," ela disse piscando. "Saiu." "Agora o outro?" "Seu tonto," ela falou, "não tem nad---" mas aí ela percebeu meus lábios se aproximando. "OK," ela falou cooperativamente, e curvando-se contra sua elevada face, morna e castanha, o sombrio Humbert pressionou sua boca contra a pálpebra trêmula dela. Ela riu e esbarrou em mim ao sair do quarto.<sup>82</sup> (NABOKOV, 1995, p. 43-44).

Em sua tradução, Nabokov opta por atenuar a sensualidade e restringir o contato físico explícito entre H.H. e Lolita para uma dimensão menos inadequada com base nos parâmetros morais dos receptores e do contexto histórico:

**LOLITA** Arrume meu zíper das costas, por favor.

**HUMBERT** Tem um pouco de talco nas suas escápulas. Posso tirar?<sup>83</sup> (NABOKOV, 1993, p.51).

Contudo, a remoção de passagens mais "explícitas" do texto-meta não é o suficiente para apagar a controvérsia do tema

---

<sup>82</sup> *Tuesday*. [...] Prying her left eye open to get rid of a speck or something. [...] Held her roughly by the shoulders, then tenderly by the temples, and turned her about. "It's right there," she said, "I can feel it." "Swiss peasant would use the tip of her tongue." "Lick it out?" "Yeth. Shly try?" "Sure," she said. Gently I pressed my quivering sting along her rolling salty eyeball. "Goody-goody," she said nictating. "It *is* gone." "Now the other?" "You dope," she began, "there is noth-" but here she noticed the pucker of my approaching lips. "Okay," she said co-operatively, and bending toward her warm upturned russet face somber Humbert pressed his mouth to her fluttering eyelid. She laughed, and brushed past me out of the room.

<sup>83</sup> **LOLITA** Check my back zipper, will you?

**HUMBERT** There's some talc on your shoulder blades. May I remove it?



abordado pelo roteiro de Nabokov. Em adição a este fator, cabe também nova referência ao suposto propósito de fidelidade por parte do autor/tradutor que, no roteiro, parece relacionar-se à sua dificuldade em resumir a trama.

Dessa maneira, mesmo que se identifique uma tentativa no sentido de amenizar a polêmica abordada pelo enredo, parece-me que Nabokov tenta ao máximo ilustrar o caráter proibido do relacionamento entre Humbert e Lolita, bem como a dimensão abusiva do mesmo. Como exemplo cito a passagem mantida no roteiro em que H.H. ameaça Lolita caso a mesma venha a denunciar o relacionamento sexual entre ambos:

**HUMBERT** Agora deixe-me explicar. Eu posso bem ser um contraventor moral de meia-idade, *d'accord*, mas *you* é uma menor que deteriorou a moral de um adulto em uma pousada respeitável. Eu vou para a cadeia - *d'accord*. Mas, o que acontece com você, órfã negligenciada e incorrigível? Deixe-me dizer: uma bela e severa matrona lhe tira suas roupas elegantes, seus batons, sua vida. Para mim é a cadeia. Mas, para você, pequena desvalida, é o centro correcional, o inóspito reformatório, a unidade de detenção juvenil onde você tricota coisas, e canta hinos, e come panquecas rançosas aos domingos. Oh, horrível! Minha pobre menina desobediente (venha, me dê um beijo) deve perceber, eu acho, que sob as circunstâncias ela deveria tomar muito cuidado, e não falar com estranhos muito livremente. Do que você estava rindo com aquelas duas meninas?<sup>84</sup> (NABOKOV, 1993, p. 132-133).

---

<sup>84</sup> **HUMBERT** Now let me rub this in. I may well be a middle-aged morals offender, *d'accord*, but *you* are a minor female who has impaired with the morals of an adult in a respectable inn. I go to jail - *d'accord*. But what happens to you, neglected incorrigible orphan? Let me tell you: a nice grim matron takes away your fancy clothes, your lipsticks, your life. For me, it is jail. But for you, little waif, it is the correctional school, the bleak reformatory, the juvenile detention home where you knit things, and sing hymns, and have rancid pancakes on Sundays. Oh, horrible! My poor wayward girl (come, give me a kiss) should realize, I think, that under the circumstances she'd better

Além do exposto, pude identificar outra escolha tradutória de Nabokov através da análise do material com base no modelo funcionalista nordiano. Este ajuste ao conteúdo por parte do tradutor diz respeito à forma através da qual a personagem de Lolita é apresentada no roteiro.

Dado que no texto-fonte, a ninfeta não possui voz própria, sendo apenas descrita a partir das referências de H.H., o caráter sedutor por parte da pré-adolescente pode apenas ser inferido pelo leitor. Dessa forma, a sensualidade e precocidade sexual da menina não constituem um fato efetivamente incontestável, posto que as características de uma criança sedutora e sexualizada correspondem à imagem pessoal de Humbert em relação a Lolita, e não necessariamente à realidade de sua pessoa. Nesse contexto, indicar que Humbert sentia-se seduzido pelas características infantis de Lolita não significa necessariamente que a mesma o estivesse de fato seduzindo, e sim, a perspectiva através da qual o padrasto a vislumbra.

No roteiro, por sua vez, Lolita é apresentada em referência ao movimento e ao som, de modo que o leitor/espectador é capaz de elaborar seu próprio ponto de vista a respeito da índole e da possível promiscuidade da personagem. Destarte, parece-me que Nabokov emprega no roteiro uma estratégia no sentido de apresentar tal personagem ao leitor/espectador como sedutora e ativamente envolvida na elaboração de uma atmosfera de tensão sexual. Tal proposta se efetiva também com base no caráter especial do roteiro cinematográfico já referido: a possibilidade de pontuar aspectos semióticos textualmente.

Dessa maneira, é possível verificar na passagem citada a seguir a forte conotação instigante e sedutora na fala de Lolita:

Lolita esvoaça sala adentro em um vestido claro de saia rodada com sapatilhas de

---

be very careful, and not talk to strangers too freely. What were you giggling about with those two girls?

cetim. Ela rodopia graciosamente diante de Humbert.

**LOLITA** Então? Você gosta do que vê?

**HUMBERT** (*um jurado parcial*) Muito.

**LOLITA** Adoração? Beleza na bruma? Graciosa demais para palavras?

**HUMBERT** Eu frequentemente me abismo com seu domínio verbal, Lolita.

**LOLITA** Arrume meu zíper das costas, por favor.

**HUMBERT** Tem um pouco de talco nas suas escápulas. Posso tirar?

**LOLITA** Depende.

**HUMBERT** Pronto.

**LOLITA** Garoto bobo.

**HUMBERT** Eu tenho três vezes a sua idade.

**LOLITA** Diga isso à mamãe.

[...]

**LOLITA** Você acha que este vestido fará Kenny engasgar?

**HUMBERT** Quem é Kenny?

**LOLITA** Ele é o meu par esta noite. Está com ciúmes?

**HUMBERT** Na realidade sim.

**LOLITA** Delirante? Louco por Dolly?

**HUMBERT** Sim, sim. Oh, espere!

**LOLITA** E ela escapuliu.<sup>85</sup> (NABOKOV, 1993, p. 51-52).

<sup>85</sup> Lolita swishes into the room wearing a pale billowy-skirted dress and pale satin pumps. She gracefully gyrates in front of Humbert.

**LOLITA** Well? Do you like me?

**HUMBERT** (*a phony judge*) Very much.

**LOLITA** Adoration? Beauty in the mist? Too dreamy for words?

**HUMBERT** I am often amazed at your verbal felicity, Lolita.

**LOLITA** Check my back zipper, will you?

**HUMBERT** There's some talc on your shoulder blades. May I remove it? -

**Tradução do cisco no olho, que Humbert remove com a língua no livro - censura - atenuado (pagina 43-44)**

**LOLITA** It depends.

**HUMBERT** There.

**LOLITA** Silly boy.

**HUMBERT** I am three times your age.

**LOLITA** Tell it to mom.

[...]

**LOLITA** D'you think this dress will make Kenny gulp?

Assim, enquanto percebe-se a manutenção de uma Lolita mais infantil no texto-fonte, no texto-meta a ninfeta adquire um caráter mais ativamente instigante do ponto de vista da sedução. Tal estratégia parece-me caracterizar-se como um esforço no sentido de tornar o comportamento desviante de Humbert mais aceitável aos olhos do receptor. Uma Lolita deliberadamente sedutora poderia desencadear o efeito de tornar mais atenuado o caráter abusivo do relacionamento íntimo entre um adulto e uma pré-adolescente.

Por fim, acredito ser relevante citar ainda um outro aspecto caracterizado pela tradução de *Lolita* para o formato de roteiro cinematográfico, qual seja a estratégia de abrandamento tácito do caráter contraventor de Humbert.

Enquanto na conclusão do texto-fonte, o próprio narrador (H.H.) expõe que a ausência de Lolita após sua fuga não correspondeu à cura de sua atração por ninfetas, ou sua "pederose" (em referência direta às palavras da personagem), na retextualização em forma de roteiro há uma orientação na direção de indicar que após Lolita, a condição de Humbert havia cessado ou ao menos esmaecido.

Na passagem do roteiro que compreende a continuação da vida de Humbert após a partida de Lolita, o padrasto da ninfeta é confrontado com uma situação que lhe seria extremamente favorável ao início da trama (antes de Lolita): colegas de trabalho apresentam-lhe sua sobrinha, uma ninfeta que partirá em viagem com o casal para férias na Europa. Tais colegas insistem para que Humbert os acompanhe na viagem, o que significaria muito tempo livre e não-supervisionado em companhia da nova ninfeta. Entretanto, abalado e deprimido pela

---

**HUMBERT** Who's Kenny?

**LOLITA** He's my date for tonight. Jealous?

**HUMBERT** In fact, yes.

**LOLITA** Delirious? Dolly-mad?

**HUMBERT?** Yes, yes. Oh, wait!

**LOLITA** And she flew away.

falta de Lolita, H.H. não demonstra qualquer interesse na situação:

Uma ninfeta entra.

**SRA. FOWLER** Esta é Nina, minha sobrinha. No curso do seguinte diálogo, Humbert não presta atenção à criança e apenas no último momento, enquanto ela vira as costas e ele se afunda de volta em sua cadeira com um petisco apanhado de algum lugar remoto, ele se permite uma cálida e lampejante mirada triste, de rapidez felina.

[...]

**FOWLER** Venha conosco para Cap Topaz. É o melhor lugar na Riviera.

[...]

**SRA. FOWLE** Você virá, Humbert? Nós jogaremos no cassino.

**HUMBERT** Eu não ousa mais jogar.

**SRA. FOWLER** Bem, Frank e eu jogaremos, e você pode se deitar na praia e construir castelos de areia com Nina. Fechado? Você virá?

**HUMBERT** Como? O velho suplício? A temerária magia? Não. Eu não vou com vocês. A excitação seria demais. Eu tenho um coração fraco, você sabe.<sup>86</sup> (NABOKOV, 1993, p. 191).

---

<sup>86</sup> A nymphet comes in.

**MRS. FOWLER** This is Nina, my niece.

In the course of the following dialogue Humbert pays no attention to the child, and only at the last moment, as she turns away, and he sinks back into his chair with a tidbit picked from a remote place, does he permit himself one brief, sad, ember-hot, tiger-quick glance.

[...]

**FOWLER** Come with us to Cap Topaz. It's the best spot on the Riviera.

[...]

**MRS. FOWLER** Will you come, Humbert? We'll gamble at the casino.

**HUMBERT** I dare not gamble any more.

**MRS. FOWLER** Well, Frank and I will, and you can sprawl on the *plage*, and build sand castles with Nina. Is that a deal? Will you come?

**HUMBERT** What again? The old pang? The perilous magic? No. I'm not coming with you. The excitement would be too much. I have a weak heart, you know.

Tal indicativo parece conduzir o receptor do texto-meta a vislumbrar o relacionamento tabu abordado no romance através de um viés mais romântico do que libidinoso, a partir do ponto em que, ao rejeitar a possibilidade de estabelecer uma relação igualmente sedutora e sensual com outra criança, o relacionamento entre Humbert e Lolita passa a ser compreendido como um caso de amor, e não apenas o produto da atração de um homem de meia-idade por meninas pré-púberes.

Ainda que no texto-fonte a dimensão romântica do relacionamento entre Humbert e Lolita seja destacada no desfecho da trama, resta extremamente claro o cunho "patológico" da relação configurada pelo aliciamento de uma pré-adolescente no excerto a seguir:

Eu seria desleal ao dizer, e o leitor um tolo ao acreditar, que o choque da perda de Lolita me curou de minha "pederose". Minha natureza amaldiçoada não poderia mudar, independente do quanto meu amor por ela tenha mudado.<sup>87</sup> (NABOKOV, 1995, p. 257).

Assim, parece-me claro sinalizar a alteração sofrida pelo conteúdo do texto-fonte neste ponto.

No âmbito do conteúdo, as escolhas tradutórias empreendidas por Nabokov parecem centrar-se no campo da fidelidade já mencionado. Assim, o roteiro de *Lolita* se mantém bastante extenso (mesmo em sua versão publicada editada pelo autor e correspondente ao texto-meta desta dissertação) e conta com larga utilização de extratos literais do romance na forma de diálogo.

---

<sup>87</sup> I would be a knave to say, and the reader a fool to believe, that the shock of losing Lolita cured me of my pederosis. My accursed nature could not change, no matter how my love for her did.

A transformação de passagens do texto-fonte quase que integralmente para o formato de diálogo no texto-meta configura a principal estratégia tradutória empregada pelo autor russo na retextualização de seu célebre romance. Neste ponto embaso minha conclusão de que, ao assentar-se sobre a intenção da fidelidade, Nabokov lançou mão da construção de extensos diálogos como recurso para centrar sua tradução no já sinalizado interesse por conceder primazia às palavras, mantendo assim, sua retextualização fortemente vinculada à literalidade do texto-fonte, o que, em minha análise parece configurar uma forma de tradução literal (palavra por palavra).

#### 4.2.2 Os efeitos alcançados com a tradução de Nabokov

Por fim, os efeitos surtidos através de cada texto foram bastante díspares. O texto-fonte causou grande controvérsia e desconforto o suficiente para alçar o russo Nabokov à fama e ao reconhecimento enquanto escritor americano, tendo despertado inclusive os interesses da MGM Studios em adquirir os direitos de filmagem da obra. O roteiro cinematográfico elaborado por Nabokov, por sua vez, não obteve o mesmo sucesso. Isso se identifica, pois o roteiro do autor russo foi apenas parcialmente utilizado na produção cinematográfica de Stanley Kubrick do homônimo *Lolita*, lançado em 1962.

Diante do exposto, é ponto de vista defendido através da presente dissertação que o texto-meta não alcançou o propósito almejado à época de sua produção por conta da não aceitação das escolhas tradutórias realizadas por Nabokov. Conforme já exposto, os propósitos do iniciador da tradução compõem o encargo ou projeto tradutório. É a partir de tal projeto que se configura, por sua vez a função pretendida com uma tradução.

Dessa forma, uma tradução somente se caracteriza como funcional a partir do momento em que são atendidas as especificidades do encargo, que no caso em questão consistiam, conforme minhas conjecturas, na viabilidade prática (possibilidade de transformação em um longa-metragem) e social (possibilidade de apresentação a um público-alvo heterogêneo e marcado pelos elementos culturais da intolerância e do

conservadorismo) de filmagem e distribuição do texto-meta em meio cinematográfico.

Através da análise apresentada neste trabalho, contudo, foi possível verificar que as escolhas tradutórias empreendidas por Nabokov não se orientaram de modo a satisfazer os propósitos do iniciador Stanley Kubrick (aqui hipoteticamente considerados por falta de elementos definitivos a esse respeito). Assim, considero que o efeito alcançado por Nabokov com a retextualização de *Lolita* para roteiro fílmico corresponde à não-utilização integral do material por ele produzido na filmagem do longa-metragem de sua obra literária.





## CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo a reflexão proposta com esta dissertação, busco retomar o problema de pesquisa e as hipóteses mencionadas na introdução visando examiná-los com base na análise do processo tradutório de *Lolita* de romance para roteiro cinematográfico por mim empreendida.

O presente trabalho apoia-se sobre a perspectiva funcionalista nordiana de tradução. Tal concepção abarca a noção de que o processo tradutório é atravessado e constituído por elementos que ultrapassam a dimensão linguística, tais como o contexto cultural e histórico de produção dos textos meta e fonte, as particularidades dos seus receptores, o propósito que põe em marcha o processo tradutório, entre outros.

Em consonância com o referencial nordiano, esta dissertação encontra esteio também nas elaborações teóricas acerca do conceito de retextualização e adaptação cinematográfica de literatura - em especial as dimensões descritas por Travaglia (2003) e Stam (2006), respectivamente.

Tais perspectivas permitem relação com o conceito de tradução proposto por Nord (1991) de modo que são consideradas neste trabalho como sinônimos, visto que todas descrevem um processo de ajuste, transposição, apuração e (re)produção baseado em aspectos internos e externos à dimensão textual de um texto-fonte para um texto-meta.

Dessa forma, é com fulcro nos conceitos mencionados que se orienta a análise empreendida neste trabalho. A partir de tais referenciais foi examinado o problema de pesquisa proposto com esta dissertação, a saber: de que maneira o processo de retextualização do romance *Lolita* para o gênero de roteiro cinematográfico acolheu a temática tabu central da trama?

Conforme já exposto, foram elaboradas três hipóteses com vistas a facilitar a análise do problema proposto. Tendo em vista a hipótese 1 que sinalizava minha suspeita de que a personagem de H.H. necessitaria passar por adaptações relativas a seu caráter duvidoso para a divulgação do texto-meta

aos seus receptores (um público mais heterogêneo do que aquele visado pelo romance), é possível assinalar através da análise realizada que, de fato, o tradutor preocupou-se em elaborar estratégias que desempenhassem tal ajuste. O mesmo é ilustrado neste trabalho através de diferentes estratégias tradutórias empregadas por Vladimir Nabokov na produção de sua tradução de *Lolita*.

Inicialmente posso citar o remanejamento dos elementos sintático e léxico do texto-meta além do ajuste das pressuposições inerentes ao mesmo, como estratégias tradutórias ante a diferença de receptores entre a obra original e sua versão traduzida.

A utilização do recurso semiótico, particular ao gênero-meta, e a rejeição/atenuação dos elementos "explícitos" referentes ao caráter sexual e erótico do relacionamento entre Humbert e Lolita figuram como estratégias do autor/tradutor no sentido de adequar o texto-meta a um canal de comunicação distinto do texto-fonte (transposição de romance para roteiro cinematográfico).

Ao reconsiderar os receptores (em sua dimensão temporal e de localização) e particularidades do canal do texto-meta, Vladimir Nabokov optou por inserir referências mais românticas à relação tabu entre as personagens principais e atribuir a Lolita uma característica mais manifestamente sedutora do que no texto-fonte, com vistas, quem sabe, à driblar a forte censura que poderia incorrer sobre sua produção. Dessa maneira configuram-se as estratégias do tradutor com relação à abordagem do conteúdo da trama.

Tendo em vista a hipótese 2 apresentada por mim ao início do trabalho e avaliando-a a partir das reflexões elaboradas ao longo deste, concluo que de fato há uma estratégia do tradutor no sentido de apresentar a personagem de H.H. sob uma óptica mais atrativa e menos repelente ao público-alvo da retextualização. Essa se configura através do uso do recurso do narrador na tradução, como alternativa "antropomorfizadora" da personagem.

Conforme já ilustrado, no romance-fonte, o autor lança mão de recursos por mim classificados como distanciamento do

narrador, solilóquio, interlocução, interação com o leitor e utilização de adjetivos como artifício para oportunizar a identificação do leitor com a personagem do narrador H.H.

Em análise foi possível identificar que o recurso correspondente a tais subterfúgios presente na tradução do romance contemplada neste trabalho configura-se através da presença do narrador enquanto atenuante e mediador da diegese, desempenhando um papel simultaneamente pedagógico e informativo em relação ao receptor do texto-meta.

Ademais, a parcial exclusão de algumas passagens do texto-fonte que se configurariam como excessivamente reprováveis pelos receptores também se mostra uma alternativa estrategicamente empregada pelo tradutor no sentido de apresentar a personagem de H.H. sob uma luz menos agressiva aos receptores do texto-meta.

Contudo, mesmo que a edição de alguns excertos mais polêmicos tenha sido realizada por parte do tradutor, sua intenção de fidelidade ao texto-fonte parece encaminhar o roteiro para uma ênfase sobre o cunho erótico do relacionamento entre Lolita e H.H. (bem mencionado por Kubrick em citação à entrevista concedida a Joseph Gelmis em 1969). Tal intenção provavelmente mostrou-se incompatível com os critérios assumidos pelo iniciador da tradução em relação ao projeto tradutório, culminando com o efeito do texto já referido: sua não utilização na filmagem de *Lolita*.

Em resposta ao problema de pesquisa apresentado, é possível reconhecer que o tema tabu da trama de *Lolita* é abordado através de dois viéses centrais na retextualização para roteiro fílmico produzida por Nabokov: o enfoque dos marcadores semióticos e a produção de diálogos a partir de extratos literais do romance.

As passagens referentes à textualização de elementos semióticos podem ser reconhecidas como escolhas tradutórias criativas e funcionais na trasposição de uma temática controversa para o elemento cênico, conforme exposto. Isso, pois levam em consideração as disparidades entre os canais de comunicação dos textos e as características dos receptores do

texto-meta configuradas especialmente pelo lugar e pelo tempo enquanto elementos do processo tradutório.

Contudo, a elaboração de diálogos através de extratos literais do texto-meta não parece figurar como uma estratégia tradutória eficaz, visto que não se dispõe de modo a contemplar satisfatoriamente a transposição do texto-fonte para um novo canal, o que acarretaria necessariamente em um ajuste na estruturação do mesmo. Em contrapartida, o tradutor Nabokov mostrou-se mais centrado na fidelidade do que na funcionalidade de seu roteiro, de modo que o resultado final de sua tradução não parece se apresentar em conformidade à estruturação de um roteiro cinematográfico.

Em outras palavras, ao priorizar a fidelidade entre texto-fonte e texto-meta, Nabokov acaba por desconsiderar as particularidades estruturais esperadas de um roteiro fílmico. Tal estratégia se mostra insatisfatória do ponto de vista funcional visto que, culmina com um roteiro muito longo, com excesso de diálogos e cenas irrelevantes à trama.

Há ainda que se considerar que a tradução empreendida por Nabokov não parece encontrar-se em conformidade com o propósito de Kubrick enquanto iniciador do processo tradutório: os diálogos muito longos e com a manutenção de elementos fortemente marcados pelo cunho abusivo do relacionamento entre Lolita e Humbert sinalizam tanto a dificuldade prática de filmagem da obra, quanto problemas relativos à circulação da mesma em uma sociedade marcada pela censura.

Nestes pontos se embasa minha confirmação da hipótese 3 aventada ao início desta dissertação: a tradução realizada por Nabokov não pode ser considerada como uma retextualização funcional visto que, ao não contemplar integralmente o encargo tradutório, as escolhas realizadas pelo autor/tradutor conduziram o texto-meta para a não-concretização de seu propósito: sua utilização na filmagem de um longa-metragem.

## REFERÊNCIAS

AN OUTLINE of american history. Washington, D.C.: United States Department of State, 1994.

ARBEX JR., J. **Guerra Fria**: o Estado terrorista. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2005.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326.

BELTON, J. **American Cinema/American Culture**. New York : McGraw Hill, 1994.

BOILLAT, A. Des personnages érigés en narrateurs: les *voix over* chez Joseph L. Mankiewicz (*A Letter to Three Wives*, *All about Eve* et *The Barefoot Contessa*). **Cahiers de Narratologie**, [online], ago. 2011. Disponível em: <<http://narratologie.revues.org/6295> ; DOI :10.4000/narratologie.6295>. Acesso em: 20 dez. 2014.

BOILLAT, A. Voice-over et voix over: Le dubbing comme objet des théories de l'énonciation filmique. In: FLÜCKIGER, B. (Ed.) **Dubbing**: Die Übersetzung Im Kino/ La Traduction Audiovisuelle. Marburg: Schüren, 2014.

CHALHUB, S. **Funções da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CIMENT, M. **Kubrick**: The Definitive Edition. New York: Faber and Faber, Inc., 1980.

DELL'ISOLA, R. L. P. **Retextualização de gêneros escritos**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

DEMÉTRIO, A. P. de C. **A tradução como retextualização: uma proposta para o desenvolvimento da produção textual e para a ressignificação da tradução dentro do ensino de LE**. 2014. 198 p. Dissertação (mestrado) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

DMYTRIK, E. **On filmmaking**. Boston/London: Focal Press, 1985.

FIELD, S. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GELMIS, J. **An Interview With Stanley Kubrick**. 1969. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>>. Acesso em: 03 maio 2016.

GENTZLER, E. The “Science” of Translation. In: **Contemporary Translation Theories**. 2. ed. London/ New York: Routledge, 1993, p. 65-76.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GREEN, G. Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov's Fiction of Transcendent Perspective. **Cycnos: NABOKOV: At the Crossroads of Modernism and Postmodernism**, Nice, v. 12, n. 2, p.1-7, 25 jun. 2008. Disponível em:

<<http://revel.unice.fr/cycnos/index/html?id=1473.>>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

GRENVILLE, J.A.S. **A history of the world in the twentieth century**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994.

JAKOBSON, R. On linguistics aspects of translation. In: VENUTI, L. (Ed.) **The translation studies reader**. 3. ed. New York: Routledge, 2012. p.126-131.

JANEWAY, E. **The Tragedy of Man Driven by Desire**. 1958. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nabr-lolita.html>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

KUBRICK, S. **Lolita** [Filme-vídeo]. Produção de: James B. Harris, direção de Stanley Kubrick. Turner Entertainment Co. e Warner Home Vídeo - Brasil, 1962. DVD, 153 min. Dolby digital.

LEAL, A. B. Funcionalismo e tradução literária: a intenção do autor no processo de tradução. In: I Simpósio Internacional e XI Simpósio Nacional de Letras e Linguística, 2006, Uberlândia. Linguagem e cultura: intersecções. Uberlândia, 2006. v. único.

LYON, C. (Ed.) **The International Dictionary of Films & Filmmakers**. New York: Perigee, 1986.

MARCUSCHI, L. A. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2008.



MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Org.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Palmas e União da Vitória: Kayganguê, 2005.

MATENCIO, M. de L. M. **Retextualização de textos acadêmicos**: leitura, produção de textos e construção de conhecimentos. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003 [2001].

MUNDAY, J. **Introducing Translation Studies**: Theories and applications. New York and Oxon: Routledge, 2001.

NABOKOV, V. **Lolita**: A Screenplay. New York: Vintage Books/Random House Inc., 1993. Kindle Edition.

NABOKOV, V. **Speak Memory**. New York: Vintage Books/Random House Inc., 1989. Kindle Edition.

NABOKOV, V. **Strong Opinions**. New York: McGraw-Hill, 1981.

NABOKOV, V.; APPEL JR, A. **The Annotated Lolita**. London: Penguin Books, 1995.

NAFISI, A. **Reading Lolita in Tehran**. Random House, 2003.

NORD, C. **MINICURSO** La Cultura como manera de comportarse: Los puntos ricos en los encuentros interculturales, Minicurso 2, 2015, Florianópolis, UFSC. *Datashow*.

NORD, C. **Text Analysis in Translation**: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis. Amsterdam: Atlanta, 1991.

POLCHLOPEK, S.; ZIPSER, M. E.; COSTA, M.J. Tradução como ação comunicativa: a perspectiva do funcionalismo nos Estudos da Tradução. **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, São Paulo, n.24, p.21/37, set. 2012.

POPOVA, M. **A Lolitigation Lament: Nabokov on Censorship and Solidarity**. 2014. Disponível em: <<http://www.brainpickings.org/2014/09/24/lolitagionnabokov-censorship/>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

SANTOS, J. F. dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Tradução de CCE - UFSC, Departamento de Língua e Literatura Estrangeira. **Ilha do Desterro**, n. 51 , p. 19-53, jul./dez. 2006.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY (United States). **Lolita.**: Paris, 1955.. 1999. Disponível em: <<http://web-static.nypl.org/exhibitions/nabokov/lolita.htm>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

TRAVAGLIA, N. G. **Tradução, retextualização**: a tradução numa perspectiva textual. Uberlândia: EDUFU, 2003.

TRILLING, L. The Last Lover. **Encounter**, London, v. 61, p.9-19, ago. 1958. Mensal.

WALKER, A. **Stanley Kubrick directs**. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 75, Jul. 2006. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 08 jan. 2015.